



ABRIR TOMO I

T-21767

Armando PEGO PUIGBÓ

TESIS DOCTORAL

LA PROPUESTA ESTÉTICA

DE BENJAMÍN JARNÉS:

UN PROYECTO NARRATIVO

TOMO II



* 5 3 0 9 8 2 5 2 5 9 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA I.
SECCIÓN DE TEORÍA DE LA LITERATURA.
CURSO ACADÉMICO 1996-1997.

IÍNDICE

II. LA NARRATIVA DE BENJAMÍN JARNÉS.....p.	394
3. La ficción y la narrativa deshumanizada.....p.	404
3.1. Forma e imagen de la narrativa vanguardista...p.	408
3.2. La novela: mimesis y ficción.....p.	443
3.2.1. Procesos de reconocimiento:	
la mimesis.....p.	453
3.2.2. El dinamismo constructivo:	
una metaficción antirrealista.....p.	493
3.2.3. Los límites de la novela <<nueva>>.....p.	538
3.3. Las fronteras de la narrativa vanguardista....p.	558
CONCLUSIÓN:	
Razones del olvido y la memoria.....p.	570
BIBLIOGRAFÍA.....p.	580

II.

LA NARRATIVA

DE BENJAMÍN JARNÉS

El estudio de la obra narrativa de Benjamín Jarnés no tiene como finalidad exclusiva ofrecer la comprobación empírica de los principios estéticos que se han propuesto como animadores de su producción creativa. No pretendemos llevar a cabo una labor deductiva que garantice paralelamente la validez de aquellas categorías. Lograr que las obras se ajusten a un patrón asignado de antemano obliga a pagar un precio demasiado elevado, como es constreñir las obras al espacio de unas opiniones críticas previas. Es necesario atender la singularidad artística de Jarnés sin renunciar a la validez de los ejes estéticos propuestos. Estos deben servir de impulso para analizar la personalidad de la obra estudiada.

J.A. Maravall afirmaba, en una reseña que ya hemos citado (MARAVALL, 1933: 124-128), que el crítico era un creador. Señalamos en su momento que toda mediación aumenta y modifica la percepción de las obras; más aún, que la obra se actualiza y se constituye en la tradición, una tradición acumulativa y enriquecedora de la comprensión de los fenómenos artísticos. Con todo, la obra singular afortunada, como integrante de la obra global de un autor, no siendo agotable, es abordable en su diferencia radical: mensaje único y privilegiado codificado de una vez para siempre. Esta unicidad se deja asediar de modos diversos, cada uno de los cuales contribuye a delinear el esbozo en que se integran las diversas perspectivas en el discurso crítico (LÓPEZ MORILLAS, 1961: 133-148).

Como afirma Paul Ricoeur "no hay, pues, que escoger entre la estética de la recepción y la ontología de la obra de arte" (RICOEUR, 1987, I: 154), puesto que el lector no recibe sólo el sentido de la obra sino la experiencia que la referencia trae al lenguaje en cuanto que el lenguaje se refiere al mundo. En esta referencia se dirime el estatuto del lenguaje literario en relación a la representación realista. Para T. Todorov, las palabras no tienen referente sino una referencia imaginaria que el lector tiene que suplir por sí mismo con lo que busca imponer la presencia de las cosas y así evitar que la presencia del referente dispense de realizar este esfuerzo (TODOROV, 1971: 235). Paradójicamente, este esfuerzo reviste la condición del efecto de realidad que consiste en la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo "pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression" (BARTHES, 1968: 89). La referencia imaginaria se asienta en el horizonte que el mundo ofrece y, respecto del cual, es posible construir una experiencia compartida, de modo que el ámbito imaginario cerrado en que consiste la ficción literaria en que el lector penetra requiere "apoyarnos en la referencia a los objetos y situaciones exteriores", entre los que se incluye el lenguaje y sus resonancias colectivas (AYALA, 1984: 16). Por ello, tal como hemos analizado la teoría crítica de Ortega, es cierto que el encuentro del lector con el texto completa su potencialidad. No obstante, esta interrelación que promueve el dinamismo de la lectura no implica la naturaleza antiesencial del texto literario (NAVAJAS, 1985: 43), basado en "una coincidencia imposible

entre su configuración personal del texto y el significado ideal -ya que no objetivo- que el texto encierra" (ibíd.: 53).

Frente a la conclusión de que existen infinitud de lecturas de una obra, hay que contar con que el significado de la obra literaria viene organizado por el principio de cohesión de las estructuras discursivas proyectadas en una progresión de especificaciones semánticas (CUESTA, 1991: 175). Desde una perspectiva semiótica, U. Eco llegaba a afirmar que la múltiple posibilidad de interpretar una obra no alteraba su irreproducible singularidad pues en la interpretación y ejecución, en las que consiste el goce estético, la obra revive en su perspectiva original (ECO, 1990: 74). De este modo, la singularidad y unicidad de la obra artística no se fundamenta en los presupuestos realistas del arte sino que estos constituyen una concreción de aquellas. La refiguración que lleva a cabo la obra no se reduce a agregar "la carga cultural que lleva el interpretante, la suya propia y [que] produce una diferencia, un incremento de semiosis" (NAVAJAS, 65) sino que redescubre la realidad enriqueciéndolas con referencias tanto descriptivas como metafóricas (RICOEUR, 1975: 288-290) de manera que "el postulado subyacente [...] es el de una hermenéutica que mira no tanto a restituir la intención del autor detrás del texto como a explicitar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo" (RICOEUR, 1987, I: 158). Entre la realidad y la ficción la relación que se entabla obliga a insistir "sobre el hecho de que todo hablar obedece a una orientación estética, constituye una estilización y proyecta

lo dicho hacia una dimensión imaginaria" (AYALA; 1984: 15), lo cual nos forzará en su momento a retomar la discusión del perspectivismo dentro de una discusión sobre la trayectoria de la narratividad a la novela a través de la narración vanguardista que pone en cuestión la dimensión exclusivamente realista de la mimesis (BRUCK, 1982) sin caer en la afirmación ontológica de la naturaleza amimética de la ficción (NAVAJAS, 1985: 208).

El estudio de la narrativa de Jarnés estará determinada por algunas limitaciones de carácter metodológico, que proceden de una elección nuestra. La primera de ellas acota el campo narrativo a las novelas. El pensamiento de Ortega, especialmente las posibilidades que potencia el descubrimiento de la <<razón histórica>>, ha subrayado el carácter eminentemente narrativo de la vida humana. El desarrollo de la biografía, como subgénero literario de gran auge en España en los años treinta, ha dado pie para ahondar en la raíz metafórica y ficticia de la existencia. La narración constituye el eje con que Jarnés procede a generar su ficción, que asienta sus principales pulsiones imaginarias en la metáfora, lugar de encuentro que trasfunde y aquilata la vida en la percepción artística²⁸⁷.

²⁸⁷ En el apartado dedicado a "Las novelas de un biógrafo" (2.1.2.2), se ha anticipado esta idea de la metáfora, no en el sentido retórico tradicional de tropo, ni tampoco en la consideración lingüística moderna de las figuras, en la línea de la Retórica General que adelantaban a principios de los años setenta los componentes del Grupo Mi (*Rhétorique Générale* (París: Larousse, 1970)), sino en un sentido, concordante en cierto modo, con la capacidad de redescricción y de ficción que Paul Ricoeur le atribuye (P. Ricoeur, *La métaphore vive*

El hombre descubre su condición temporal por medio de la narración y, a su vez, sólo narrando alcanza a comprender la experiencia del tiempo (RICOEUR, 1987, I: 41). Desde este punto de partida, Ricoeur se dedica a trazar las relaciones y las diferencias entre el relato histórico y el relato ficticio. En esta tesis ha quedado ya a un lado la investigación sobre la creación biográfica. Ahora el nuevo centro de interés se desplaza hacia la creación imaginaria de la existencia. En la novela Jarnés busca construir un espacio habitable utópicamente -como el universo transfigurado al que han accedido Viviana y Merlín- que sobrepase las limitaciones del mundo en que los hombres se desenvuelven. Sin embargo, la materialidad del mundo sigue presente en el acto de narrar y en el acto de leer lo narrado como sustrato a partir del cual dar el salto a esa nueva realidad alternativa.

El famoso fragmento aristotélico (*Poética*, 1451b) sobre la diferencia entre historia y poesía puede continuar proporcionando rendimiento a la hora de analizar el acecho, siempre perspectivista, de Jarnés y de su manera de novelar. Cervantes se apropió de esa distinción y, apropiándose, le infundió nueva vida en su inmortal obra²⁸⁸. El poeta canta lo

(París, Seuil, 1975), 276-321, especialmente 290-296). Sobre esta cuestión se insistirá en la sección dedicada a la "actividad mimética" de la creación de Jarnés.

²⁸⁸ Me refiero al pasaje del Quijote II, 3: "uno es escribir como poeta, y otro como historiador; el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna" (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), 412). La admiración

que podría haber ocurrido según Aristóteles. El poder de la imaginación compensa la realidad y le permite al hombre vivir en plenitud aquello que la vida le niega -lo que la historia dice que fue-. Se ha repetido a lo largo de la presente investigación que Jarnés encontró en la creación literaria una compensación a las privaciones de su vida real. Hay que comprender el sentido de compensación en términos de un "más" de vitalidad que la realidad escatima, un "más" que apunta a la plenitud que el hombre hubiera querido alcanzar y que, mediante la imaginación, logra. Por ello la poesía, relatando lo que podría haber sucedido, tiene el poder utópico de relatar lo que el hombre quiere ser y llegar a ser²⁸⁹. Hay que tener en cuenta que la verosimilitud "no es meramente el producto de convenciones artísticas tradicionales" sino que depende de la maestría del poeta para determinar hasta qué punto y para qué efecto puede y debe sobrepasarse la credibilidad empírica en beneficio de la credibilidad poética (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 202-203). La novela, como dice Jarnés

de Jarnés por Cervantes y su obra se hace cada vez más llamativa hacia el final de su obra. En su novela inédita hasta 1980, pero escrita durante la Guerra Civil, *Su línea de fuego*, se inicia con un prólogo en que interviene Cardenio, al que había dedicado ya una pieza dramática (Madrid: Eco, 1934) (Domínguez Lasierra, *op. cit.*, incluye esta obra en la ficha 83). En 1944, publica *Cervantes. Bosquejo biográfico* (México: Ediciones Nuevas, 1944).

²⁸⁹ El profesor García Berrio destaca que en el momento en que el placer de narrar excede los límites de lo que se tiene por factual y cierto, a partir del cual se aborda el espacio de lo *deseado* por parte de un narrador a quien le consta el placer garantizado que ese exceso produce en los lectores, el paso de la historia a la ficción marca el nacimiento del "poiein" que funda la literatura como una actividad ficcional convenida que juega con el poder del tiempo al sobreponerse al espacio real de la vida y el destino (A. García Berrio, *Teoría...*, 460).

a propósito de *Bella*, de Jean Giradoux²⁹⁰, "es la expresión de la vida que no puede totalmente vivirse" (JARNÉS, 1931a: 148). Fundamentalmente, las novelas de Jarnés deben plantarse de acuerdo con el carácter metapoético que resalta "que las señales de ficcionalidad se desplazan, en la novela realista, del mundo ficticio representado, al órgano, también ficticio, de su representación" (MARTÍNEZ BONNATI, 1995: 232). A la luz de la fenomenología vanguardista (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1993), que arranca del raciovitalismo orteguiano y sus consecuencias estéticas, el perspectivismo se presenta como el camino no realista, que puede promover significados no miméticos, de carácter simbólico y alegórico, que se enraiza en la renovación del género narrativo de los años veinte, cuyas novelas "proponen el mito central de su arquitectura; pero también ofrecen el encanto y la obsesión de las figuras y figurines que las adornan o ilustran" (ALBERÈS, 1971: 192). Del pasado al futuro, la actividad poética despliega su energía creadora de nuevas realidades imaginarias. Mímesis, verosimilitud, ficción y metáfora adensan el entramado de la literatura donde conversan el autor y el lector, creando mundos nuevos que llegarán a ser reales puesto que resultan de posibilidades vitales que ya se viven anticipadamente de

²⁹⁰ Es moneda corriente, desde la época de Jarnés, atribuirle un parentesco con escritores franceses, especialmente con Paul Morand y Jean Giradoux (S. Putnam, art. cit.). Sobre la influencia de Giradoux en la novela vanguardista, existe un libro reciente (S. Nagel, *The influence of the Novels of Jean Giradoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920s-1930s* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1991)).

modo imaginario²⁹¹.

La conversación que inaugura el modo de narrar de Jarnés reúne a los participantes del banquete literario. Los convidados de papel, aunque el título induzca a cierta confusión (ENTRAMBASAGUAS, 1965: 1347-1348), conviven dialogando. En sus novelas Jarnés no parece invitar al lector a que se limite a dar una excluyente interpretación solipsista de ellas. Nada más lejano de una ética de la convivencia cultural de quienes aspiran a ser mejores. Es cierto que las obras de Jarnés están llenas de citas, de alusiones, de incitaciones y sobreentendidos que el lector debe descubrir para disfrutar plenamente de la riqueza de sugerencias que encierran. Pero esta aparente libertad que se deja al lector forma parte del <<bon esprit>>, de la distinguida elegancia de Jarnés que, guiándose por el principio de "relevancia" artística²⁹², comparte con sus lectores, no la erudición de los materiales heterogéneos, sino su visión peculiar que modela artísticamente tales materiales. El espacio común de las relaciones entre autor y lector que forma el texto no es un espacio de enfrentamiento y superposiciones, de cesiones e

²⁹¹ "Todas las realidades científicas de hoy, fueron algún tiempo <<utopías>>. Muchas, hoy, son ya lugares comunes" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 10, 37).

²⁹² Al aludir al principio de relevancia, tenemos en cuenta la aportación de D. Sperber, D. Wilson, "On defining relevance" en R. Grandy y D. Warner (eds.), *Philosophical Grounds of Rationality* (Oxford: Clarendon Press, 1986): 243-258). El conjunto de imbricaduras conversacionales que ponen en juego los actos ilocucionarios obliga tanto "a capturar los aspectos intencionales como los convencionales, y de manera especial las relaciones entre ellos" (J. Searle, *Actos de habla* (Madrid: Cátedra, 1990³), 52-58).

imposiciones, sino el lugar del diálogo. Quien habla, habla para compartir. Jarnés sabe leer porque ha sabido escuchar. Las obras de Jarnés incitan al lector a continuar el diálogo más allá de ellas (*Locura y muerte de Nadie*, *La novia del viento*) e, incluso, es el propio Jarnés quien recupera, autobiográficamente, el diálogo con fragmentos anteriores de su obra. Interpreta de un modo nuevo, haciendo ingresar aquellas partes en una nueva arquitectura. Jarnés invita al lector a leer las obras como estímulos para sus propias creaciones, a interpretar creativamente, según sus intereses, la tradición, es decir, a vincular la configuración de la obra y su recepción de acuerdo al juego de la innovación y la sedimentación en que descansa la tradición que proporciona a la imaginación creadora una historia (RICDEUR, 1987, I: 140-143).

Al acercarnos en esta parte a la narrativa de Benjamín Jarnés, intentamos reconocer la *diferencia* de estas novelas. Describir su valor estético, teniendo en cuenta el entorno narrativo en que se movía el autor aragonés, ha sido la tarea principal de la primera parte. Cómo se traduce el programa estético en la creación novelesca, cómo se alimenta esta creación de aquel programa y cómo, más que cuáles, son los límites de esta forma de novelar constituyen los principales retos que se pretenden afrontar en esta segunda parte.

3. LA FICCIÓN Y LA NARRATIVA DESHUMANIZADA

El equilibrio entre historia y teoría que se ha pretendido sostener en los dos primeros capítulos debe dejar paso a la descripción del modo en que se encarna en la propia actividad ficcional el programa estético que ha ido bosquejándose. Las dificultades de enmarcar el proyecto narrativo de la vanguardia española exceden nuestro campo de investigación. Un periodo de tan gran fertilidad, que ha dado lugar al rótulo tan justo de Edad de Plata, exigiría movilizar un enorme aparato historiográfico, crítico y teórico que tuviese en cuenta un análisis comparado de la recepción y producción culturales de España en relación con el mundo occidental. A ello habría que añadir la monumentalidad de la obra de Ortega y sus repercusiones en campos culturales diversos.

Por nuestra parte, nos conformamos con destacar el hacer narrativo de Benjamín Jarnés sobre el fondo que de un modo más directo y más tradicional ha sido asociado a su persona. Estudiar las novelas de Jarnés con la perspectiva de las obras publicadas en la colección de los <<Nova Novorum>> tiene una finalidad doble²⁹³. Por un lado, es posible determinar los

²⁹³ La colección <<Nova Novorum>>, publicada por la editorial de Revista de Occidente, sacó al mercado cinco títulos entre 1926 y 1929. En la sección de Apéndice e Índices del libro de E. López Campillo se ofrece el orden cronológico de publicación (op. cit.): Pedro Salinas, *Víspera del gozo* (31-V-1926); Benjamín Jarnés, *El profesor inútil* (1-X-1926); Antonio Espina, *Pájaro Pinto* (10-I-1927); A. Espina, *Luna de*

límites de esta propuesta narrativa en sus orígenes, desde el análisis de los alcances que proyectaban infundir a sus obras. Este acercamiento incluye, una vez más, detenerse en las principales aportaciones de Ortega -*La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*-, a las que se ha solido atribuir generalmente ser la base de esta forma de narrar. En cualquier caso, tanto una como otra requieren ser interpretadas según su operatividad y validez para la construcción de estas novelas más que interpretar a estas como una actualización creativa de los principios sostenidos por Ortega.

En segundo lugar, la narrativa de los <<Nova Novorum>> plantea también no sólo los límites sino también lo que nos gustaría llamar las <<fronteras>> de esta tentativa narrativa. Por límites entendemos las aporías de una propuesta estética. La concepción habitual la historiografía literaria estimaba que la reacción contra la novela realista y especialmente la

copas (12-V-1929); B. Jarnés, *Paula y Paulita* (8-VII-1929); Valentín Andrés Álvarez, *Tararí* (8-XI-1929). Si consideramos novelas "<<una ficción en prosa de cierta extensión>>" -según E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, 12- las obras de Jarnés y Espina presentarían características que rompen con el sentido de continuidad que parece desprenderse de la "cierta extensión" atribuida a la novela. *Víspera del gozo* agrupa siete relatos que habían sido publicados con anterioridad. *Tararí*, subtitulada "Farsa cómica en dos actos y un epílogo", es una pieza teatral, estrenada por la compañía de Robles Orduña en el Teatro Lara de Madrid el 25 de septiembre de 1929, como consta en la obra publicada. En ella está presente la práctica de un humor intelectual, al modo de una versión "deshumanizada" de la escena. Debido a "su especial competencia en mecánica celeste" "[Este meteoro exige repetición] tanto por ser la obra de un intelectual, en el sentido más puro y libérrimo de la palabra, cuanto porque significa en nuestra escena una inyección de novedad, de impulso y de gracia" (sin firma, "<<Tararí>> y su autor", *La Gaceta Literaria*, Año III, 68 (15-X-1929), ed. 1980: 445).

naturalista que se produjo a finales del siglo XIX respondía a su carácter insatisfactorio y excluyente de realidades que englobaban también el mundo del hombre. Las <<fronteras>>, en cambio, apuntan al espacio liminar de este proyecto narrativo. El concepto de <<fronteras>> parece especialmente pertinente, a pesar de su formulación metafórica, en relación con el género de la novela descrito como un <<género tupido>>, un <<mundo cerrado>> o como un <<ámbito imaginario cerrado>>²⁹⁴.

Las <<fronteras>> están vinculadas conceptualmente a esos límites que para Ortega tenían la misión de "marcar los confines de los seres, aproximarlos para que convivan y a la vez distanciarlos para que no se confundan y aniquilen" (ORTEGA, 1983, I: 352). En nuestro uso, les atribuimos un contenido que sobrepasa su mera condición instrumental. Pueden considerarse auténticas marcas que determinan la alteridad. Las <<fronteras>> de la narrativa vanguardista caracterizan a esta en tanto que formante de una interpretación radical del hombre. Reflejan la imagen histórica que de él modela globalmente su época²⁹⁵.

²⁹⁴ Entre otras que podrían aducirse, estas corresponden a J. Ortega (O.C. III, 413), P. Salinas ("Mundo cerrado", *Víspera del gozo, Narrativa completa*, 11-33) y F. Ayala ("Reflexiones sobre la estructura narrativa", *La estructura narrativa y otras experiencias literarias* (Madrid: Taurus, 1984), 16). En este artículo, publicado en 1970, Ayala permanece fiel a unos principios estéticos que no suponen el mínimo menoscabo de la personalísima obra que ha construido después de su fase vanguardista.

²⁹⁵ Sobre la concepción dialógica de la alteridad es imprescindible referirse a la obra del gran crítico y teórico ruso Mijail Bajtin (M. Bajtin, *Estética de la creación verbal; Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1970); *Teoría y estética de la novela*).

A la vez que límite, las <<fronteras>> constituyen las posibilidades que puede asumir el programa narrativo de vanguardia. La fidelidad a este proyecto puede o no consumarse, aunque, no consumándolo, no puede ser cualquier otra cosa que la que el horizonte de posibilidades de su naturaleza le permita desarrollar. Consisten en algo más que la circunstancia, puesto que las <<fronteras>> representan no tanto el cúmulo de posibilidades que se pueden desarrollar cuanto las imposibilidades que garantizan la propia imagen, mientras con la circunstancia se entabla un diálogo dinámico por medio del que llega a reaborberse o no en el proyecto vital de cada hombre, si bien haya que tener en cuenta la presión externa que se ejerce en contra de su realización (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 44). Con las fronteras, se resalta el hecho de que el proyecto narrativo no se dirige a llegar a ser aquello que es sino aquello que *puede* llegar a ser.

Describir ese punto requiere previamente haber analizado con detenimiento la actividad mimético-ficcional desplegada por Jarnés y las relaciones con los problemas estéticos que el género narrativo planteaba, especialmente en la superación de los modelos realistas. Mímesis y ficción, rasgos metaficcionales y construcción de la novela según una nueva percepción de la realidad, en la que se integra la realidad cultural (ALBERÈS, 1971: 107) implican todo una serie de procedimientos narrativos, que serán tenidos en cuenta en la medida en que integran el proceso narrativo global que

emprendió Benjamín Jarnés²⁹⁶.

Desde la perspectiva de los <<Nova Novorum>>, a los que consideramos el núcleo del posterior desarrollo de este modelo narrativo, se levanta la obra de nuestro autor como ejemplo paradigmático de una manera de novelar. La calidad estética de sus obras, proyectada por las energía estéticas que la alimentan, corresponde a una propuesta artística moderna.

3.1. Forma e imagen de la narrativa vanguardista.

El modo de novelar de la narrativa vanguardista no busca negar el género -lo que Ortega denominaba la función poética, la dirección en que gravita la generación estética- sino, superando el modelo realista (ESPINA, ROcc., XLVIII, 142, 1935: 111), consolidar una manera de narrar que haga aparecer el fondo poético que sustenta el género en tanto que tema estético irreductible que revela la intención de una época por comprender lo humano ya que, como hemos citado con anterioridad, "cada época trae consigo una interpretación radical del hombre" (ORTEGA, 1983, I: 366)²⁹⁷.

²⁹⁶ Para R. Bourneuf y R. Ouellet, en lugar de clasificar tipos de novela, es preciso desarrollar una perspectiva estructural que determine la razón de ser de las elecciones en la narración (*La novela*, 38).

²⁹⁷ Para M. Baquero Goyanes, "habría que ver en los géneros literarios una como tendencias expresivas, en las que inevitablemente han de encarnar las creaciones del escritor" ("Sobre la novela y sus límites", *Arbor* XIII, 42 (1949): 271), pues, como dice Ortega, los géneros son "a la vez una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente" (J.

Ahora bien, en el primer tercio del siglo XX, la novela se convierte en un campo de diversas experimentaciones (novela lírica, novela poemática, novela intelectual, etc) que tratan de integrar elementos de variada procedencia genérica en la unidad superior en que consiste cada novela. La novela tiende, como Bajtin explicó magistralmente, al "plurilingüismo", a la "bivocalidad" y, en definitiva, a dialogizar la palabra novelesca en la comprensión social que supone un proceso de formación plurilingüe del mundo abierto a la interacción de los niveles pragmáticos que dinamizan la palabra en el texto (BAJTIN, 1989: 148). La subordinación a la novela de elementos líricos, de digresiones de carácter ensayístico, o de formas dramáticas pusieron en pie el problema de la disolución de las fronteras entre los géneros. Baquero Goyanes se preguntaba si

"¿Son claros y precisos los límites existentes entre todos esos géneros mencionados y la novela?. O, por el contrario, ¿hay penetraciones entre unos y otros que den lugar a novelas que participen de algunas de las características propias de la obra teatral, del ensayo o de la poesía?. Y si esto sucede, ¿deja de ser novela el género así contaminado, para transformarse en un híbrido literario?" (BAQUERO GOYANES, 1949: 279).

La inclusión de distintos géneros en el interior de la novela, por su parte, no es ni mucho menos una novedad. La introducción de cartas, poemas, discursos retóricos, religiosos o científicos, relatos intercalados, escenas

Ortega, *O.C. I*, 366). Por supuesto, la indisolubilidad de forma y contenido es ya un tópico dado por descontado en la teoría literaria, que se debe a los estudios de los formalistas rusos y, en el caso español, a la sólida tradición de la Estilística, sin olvidar las reflexiones que Ortega apuntó en su obra (A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso* (Madrid: Planeta, 1973), 207 y ss).

dramáticas, etc., pertenece a la naturaleza misma del género narrativo (desde *Las mil y una noches* hasta el *Ulysses*). El problema central, que plantearemos a propósito de la obra de Jarnés y de los <<Nova Novorum>>, estriba en las relaciones entre el mundo y el texto y la superación de los parámetros realistas de mimesis ficcional.

El rechazo del arte realista parte de una reivindicación fenomenológica por la que el principio del universo novelístico no es el sujeto ni el objeto sino "ese mundo híbrido que nace entre ambos y que sitúa la verdad del mundo en el alma contemplativa a la que los ojos han nutrido de imágenes" (ALBERÈS, 1971: 95-106). Debido al fundamento lírico de la novela, que convierte al protagonista en creador del universo narrado en el que aparece inserto, de modo que sujeto y objeto se funden en proyección mutua (VILLANUEVA, 1983: 14), el poeta o su héroe diseña su propio autorretrato a través de la unificación no sólo de las imágenes simbólicas sino también de las escenas de la novela:

"esta tensión se refleja en un mundo ambiguo compuesto simultáneamente de una textura de imágenes y del movimiento lineal de la narrativa" (FREEDMAN, 1971: 101).

Al no determinarse las experiencias del protagonista tanto por los acontecimientos en un mundo externo cuanto por los acontecimientos que simbolizan aquel mundo (ibíd.), el punto de vista moral e intelectual de la obra es deliberadamente confuso, desconcertante e incluso vacilante (BOOTH, 1978: 272). Esta tentativa de proyectarse líricamente

el autor sobre la creación novelesca explica, a juicio de Gracia García, en novelas como *El convidado de papel* la distancia psicológica que media entre el narrador y el protagonista adolescente (GRACIA, 1988: 46). Las imágenes alcanzan a impregnar lo percibido por el narrador o el protagonista (GULLÓN, 1984: 26), hasta el punto que es "la novela el marco en que se inscribe esa percepción, en la que los actos, proyectos y pasado de los personajes cuentan menos que las pulsiones, imágenes e impresiones que constituyen cada instante de su vida" (BOURNEUF, 1983: 232). En el caso de Virginia Woolf, Freedman ha señalado su búsqueda de una forma en la que pudiera combinarse lo interno y lo externo (FREEDMAN, 1971: 254), de tal modo que la desorientación del lector se debe a que no se explica ni se comenta nada. No hay una sensibilidad narrativa individual de un novelista o un héroe sino una sensibilidad general y casi impersonal (ALBÉRÈS, 1971: 233). En *Teoría del zumbel* el sueño de Blanca (JARNÉS, 1930c: 135-140) y el accidente de Saulo (ibíd.: 169-175) son relatados sin saber distinguir quién es el narrador (GENETTE, 1989: 241) pues "los acontecimientos son aceptados como si ocurrieran en un único continuo de realidad" (ILIE, 1972: 235)²⁹⁸.



²⁹⁸ Según R. M. Albérès "haría falta estudiar la novela nueva precisando, dentro de la estereofanía que crea en la cámara oscura, dónde se sitúan las diversas voces y las distintas imágenes que nos hace oír y ver" (*Metamorfosis de Iaa novela*, 261). En esta línea Dorrit Cohn, en una obra fundamental, destaca que la técnica narrativa de Woolf, basada fundamentalmente en el monólogo narrado, se confunde con una percepción narrada o con una descripción objetiva porque "can also cross the inner-outer boundary, and can reflect sites and happenings even as they show a character reflectin on these sites and happenings" (*Transparent minds* (New Jersey:

Si la ficción es "el mundo creado y plasmado en la obra literaria, por lo que incluye el mundo y el texto" (ALBALADEJO, 1992: 46), la fundamentación textual de la ficción vanguardista intenta poner de relieve el carácter ilusorio de la representación artística, frente a la ficción realista, que se centra en la producción de un efecto de realidad que, como hemos dicho, ilumina la referencia en el encuentro del objeto y su expresión (BARTHES, 1968: 88-89). La imagen del mundo ficcional depende en su configuración exclusivamente de la representación, con lo que se marca la atención sobre la condición transparente de aquella (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 106). El fenómeno de la representación llega a convertirse en objeto de representación y así duplica o

Princeton University Press), 132). En *Teoría del zumbel* la aceleración de Saulo al huir a la ciudad (217-239), encuentra en el narrador el filtro que focaliza la intimidad y la acción del protagonista ("¡Un diálogo, un diálogo con cualquiera! ¡Compartir con alguien esta pena de no poder reintegrarse al mundo!. Llamar...¿a quién?", 225) y que quisiera encaminarlo hacia el monólogo (D. Cohn, 173). Sin embargo, la presencia del narrador detiene, en la estructura global de la novela, la tendencia de un antirrealismo mimético que no puede escapar de hacer ver su representación (W. Booth, 106). La técnica jarnesiana disuelve la mimesis de acontecimientos en una mimesis de palabras (Gerard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989), 222-241) que apunta indirectamente a la dinámica de la escritura como objetividad del texto (R. Bourneuf, 245): "Comienza la ciudad a ser invadida por otra luz más nerviosa [...]. La inundación va enlazando sus canales, sus caprichosos brazuelos, hasta fundirlos todos en un mar de oro incandescente donde sobrenadan anémonas, corales, guiños, incitaciones al placer en todos los idiomas del color" (B. Jarnés, *Teoría del zumbel*, 220). La ruptura y confusión de los "marcos", que operan como submundos en la teoría de los mundos posibles (T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles...*, 70-71) supone, en este caso, una persistencia modernista puesto que "post-modernism clearly does not involve the modernist concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated <<epiphanic moments>>" (P. Waugh, *Metafiction*, 1984), 23), que para *Teoría del zumbel* serán proyectados por los símbolos del reloj, el telegrama y el zumbel.

multiplica su estructura esencial: hace patente la naturaleza ambigua del fenómeno de la representación que, en el momento de darse como tal, se da como lo que no es, lo representado (ibíd.: 98). El arte de la ficción manifiesta en el realismo preocupación por la verosimilitud, "que no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero" (RICDEUR, 1987, II: 32), de modo que la reflexión sobre las condiciones formales de una representación verídica se adelantan al primer plano (ibíd.), pues el imperativo de la verdad mimética "es la imitación o el descubrimiento relativamente directos de los universales de la experiencia por medio de su encarnación ficticia" (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 203). La pervivencia de la trama y los factores compositivos devuelven la imagen de artificio, lo cual planteará la crisis del modelo realista al no poder hacer frente a la crítica de artificialidad pese al intento de "representar" la realidad. La separación de la vida y el arte, propugnada en la estética deshumanizada, consiste en liberar al arte de sus consecuencias trascendentales y considerarlo como pretextos que la vida inventó para sus propios fines (SILVER, 1984: 38-39). De este modo, el arte se aleja de la realidad para atender al modo de producir nuestras imágenes de la realidad (ALBÉRÈS, 1971: 94).

Las ideas acerca de la novela de Ortega, junto con su diagnóstico sobre la deshumanización del arte, complica la tensión entre el mundo hermético del arte y la realidad efectiva. En tanto que ficción, la representación artística trata de dar la espalda al mero esfuerzo reproductivo de

presencias reales y a la ilusión de una verdad total. Sin embargo, en tanto que mimesis ficcional, como principio organizativo de la realidad artística en comunicación con la realidad efectiva, supera los límites de una (imposible) mimesis reproductiva al incluir las implicaciones sentimentales y fantásticas -entre ellas las posibilidades de elaboración ficcional que proporcionan los grandes mitos (GARCÍA BERRIO, 1994: 442-444)- en la "construcción de los hechos" más que en la "imitación de acciones" (RICOEUR, 1987, I: 85-86)²⁹⁹.

El contenido del concepto de decadencia de la novela, que constataba Ortega al principio de sus *Ideas*, de la cual derivaba una serie de consecuencias (autopsia, morosidad, contemplación, hermetismo y atención a psicologías imaginarias) si el género quería compensar el agotamiento de sus posibilidades temáticas, debe ser analizado a partir de unos puntos de partida, que afectan al nivel retórico-discursivo de la propuesta de Ortega.

I. Soldevila Durante ha señalado que las fórmulas que usa Ortega tanto en la "conclusión" de *La deshumanización del arte*

²⁹⁹ En el planteamiento aristotélico la poesía está asociada, como dijimos páginas atrás, con la configuración de acontecimientos que no han sucedido (Aristóteles, *Poética*, 1451a, 38-1451b, 23). De ello infiere T. Albaladejo que "la mimesis es la producción de la estructura semántica de una obra artística que reproduce aspectos y estructuras de la realidad, pero que contiene una parte muy importante de creación de realidad" de modo que "implica, pues, la mimesis tanto la configuración de la visión de la realidad como la representación de esta" (Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración. La ficción realista* (Madrid: Taurus, 1992), 33).

(ORTEGA, 1983, III: 385-386) como en el "envío" de las *Ideas sobre la novela* (ibíd: 419) son una forma de "peroración retórica para asegurarse la benevolencia, aunque a la vez se subraya decididamente la intención normativa" (SOLDEVILA DURANTE, 1985: 193). El diagnóstico inicial de la decadencia de la novela corresponde al procedimiento retórico de provocar la sorpresa del auditorio en el "exordium" para concentrar su atención en el modo de desarrollar la defensa de la tesis (LAUSBERG, 1966-68: && 263-288). El rechazo que ha provocado tanto el concepto de "decadencia" como el de "deshumanización" indica que Ortega no fue capaz, pese a sus supuestas intenciones antinormativas (ORTEGA, 1983, III: 385-386; 387), de ganarse la simpatía de los lectores. El grado de defendibilidad de la causa por él sostenida chocaba con el sentimiento jurídico, en la valoración estética tanto del público burgués, heredero de la concepción artística "romántica" según la entiende Ortega en *La deshumanización*, como del público "revolucionario", partidario de una estética "rehumanizada", de índole social-realista³⁰⁰. En este tipo de defensa, que corresponde al "genus admirabile" es necesario atraer la simpatía del público en grado máximo, según Quintiliano señalaba en las *Institutiones Oratoriae* (4, 1, 41). Ahora bien, el profesor Philip Silver considera que, en

³⁰⁰ Recordemos las palabras de César M. Arconada para quien "esta tendencia que defienden Jarnés, Gómez de la Serna, Obregón, Salazar y Chapela, etc, es equivocada y el tiempo demostrará que la burguesía se irá al lado de los escritores fascistas que la defiendan y nunca con los escritores que la canten o la describan un poco liberalmente, como el 98 o como en la época de Balzac, en que ella se sentía fuerte y por lo tanto se permitía el lujo de ser liberal" ("Quince años de literatura europea", *Octubre* 1 (junio-julio 1933), 7).

el caso del opúsculo de *La deshumanización del arte*, el camino para comprender la coherencia del pensamiento estético de Ortega exige leer sus ensayos dentro de la tradición de la fenomenología europea y, a la vez, desprenderse de la "gesticulación retórica que a mi entender ha de atribuirse a una etapa orteguiana anterior a la penetración de los vectores idealista y existencial de la fenomenología de Husserl" (SILVER, 1984: 35).

La enajenación del público ha menoscabado el sentido global del contenido de "decadencia", que ha sido descrito, más o menos matizadamente, como el errado diagnóstico, cuando no prescripción, de la disolución del género (AUB, 1945; GOYTISOLO, 1959; CORRALES EGEA, 1959; Gª de NORA, 1973). En el caso concreto de la novela, Ortega afirmaba explícitamente que se trata de un género del que cabe esperar su perfección y culminación hasta el punto de que "las emociones intelectuales más poderosas que el próximo futuro nos reserva vendrán de la historia y la novela" (ORTEGA, 1983, III: 416)³⁰¹. Que la "decadencia" de la novela como invitación a repensar el género no fue apreciada en su justa dimensión queda de manifiesto en las quejas reivindicativas de los novelistas asociados a esta estética³⁰². Como apunta Silver, el carácter intrascendente del

³⁰¹ Sin forzar en absoluto la cita, puede rastrearse en esta "profecía" de Ortega uno más de los estímulos que cristalizarían en los años treinta en el desarrollo de la biografía, tal como estudiamos en el capítulo anterior.

³⁰² Hemos citado ya las palabras al respecto tanto de Jarnés (*Feria del libro*, 295) como de Espina ("Libro de Esther": 111).

arte supone la subordinación del arte a la vida, de la cual es un plus (SILVER, 1984: 34). Las ideas sobre el género narrativo constituyen además un índice cultural de la función de la ficción en el terreno de la imaginación³⁰³.

No creemos que sea posible considerar aisladamente los ensayos de *La deshumanización del arte* y las *Ideas sobre la novela*. No sólo por razones cronológicas -ambos fueron publicados en 1925- o por razones de disposición contigua en las *Obras Completas*. La razón de que fueron tenidas en su momento como las aportaciones que Ortega presentaba sobre

³⁰³ La crítica que Paul Ricoeur dirige a la obra de Frank Kermode se dirige básicamente contra su nietzscheanismo. Para Kermode "la ficciones pueden degenerar en mitos cada vez que no se las considera conscientemente como invenciones" (Frank Kermode, *El sentido de un final* (Barcelona: Gedisa, 1983) 46), de modo que la función de la ficción consiste en reducir el carácter informe de la realidad a nuestros deseos, esto es, en proporcionar concordancia a lo discordante (*ibid.*, 138). La ficción literaria consiste entonces en el encuentro con uno mismo y la propia imagen del fin (*ibid.*, 46). En cambio, a pesar de la tendencia de la novela contemporánea, en la que, no obstante, sigue observando la inclinación radical de la narratividad a articularse temporalmente, para Ricoeur "hay que encontrar en la necesidad de configurar la narración otras raíces distintas del horror de lo informe. Yo sostengo que la búsqueda de la concordancia forma parte de las presuposiciones inevitables del discurso y de la comunicación" (P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*, 56). Dirigiéndose desde el nivel discursivo al imaginario, A. García Berrio sostiene que el espacio ficcional propone alternativas <<posibles>> al mundo real a través de la representación de referentes que la teoría de los mundos posibles describe (*Teoría...*, 450). En este sentido, la referencia metafórica supone al nivel de frase esta recreación inventiva del mundo pues, suprimiendo la referencia efectiva, confía en la capacidad del lenguaje para liberar "un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa" (P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, 156), lo que permite situar la referencia y el horizonte como la forma y el fondo en que la acción humana cobra sentido "porque ya es pre-significada por todas las modalidades de su articulación simbólica" (*ibid.*, 159).

temas artísticos, sosteniendo la teoría <<deshumanizada>>, aplicada a las artes visuales y a la novela, permite indagar en las confluencias pero también en la contradicción entre los postulados de uno y otro opúsculo.

Ambas obras, según Jarnés, fueron "tomadas siempre como receta cuando no se trataba sino de un diagnóstico" (JARNÉS, 1935a: 295). No obstante, es cierto, como recordaba Francisco Ayala de aquel periodo, que "raras veces las opiniones de un intelectual han tenido una eficacia inmediata tan decisiva y tan voluminosa como la que tuvieron las suyas, por quince o veinte años, en España..." (AYALA, 1993: 61). La crítica más reciente ha intentado salvaguardar la propia originalidad de los escritores y artistas. En el caso de Jarnés se ha destacado el hecho de que no se limitaba a ejemplificar en su obra la teoría estética de Ortega sino que se encontró y se identificó con un universo teórico que respondía a sus mejores dotes (GRACIA GARCÍA, 1988: 19).

Es indudable que la figura de Ortega ejercía un papel protagonista en la vida universitaria, intelectual y política española (RODRÍGUEZ HUÉSCAR, 1995: 59-82). Que Ortega emplease en las dos obras que nos ocupan motivos retóricos para captar la benevolencia no debe interpretarse sólo como un mecanismo retórico con que recabar la "modestia". Se trata de una necesidad más profunda que afecta a la propia concepción de la tarea intelectual. Jarnés indicaba que los hombres de su generación no aceptaban un "Magister dixit", "ya inadmisibles

entre nosotros" sino que buscaban la comunión de "hombres comprensivos, de claras ideas" que se reunían en "franca camaradería" (JARNÉS, 1940: 31). Practicar la distinción de la distancia (ORTEGA, 1992), la elegancia de no imponer las propias conclusiones intentando, por el contrario, atraer a los otros, lo que implica un movimiento previo de desplazamiento hacia ellos, sitúa la convivencia intelectual a un nivel socrático donde los "mejores" conversan en la búsqueda de la verdad más allá del amor a Sócrates. En este sentido, la aspiración a perfeccionarse abre el camino del ser "mejor", uno de cuyos síntomas permite reconocer el superior talento de alguno de sus pares. Por ello, Jarnés concluye añadiendo que *La deshumanización del arte* se trataba "Del más certero diagnóstico del arte de este tiempo, formulado por José Ortega y Gasset"³⁰⁴.

Centrándonos en el acercamiento de Ortega a la novela, ha de empezar por señalarse que la finitud que atribuye a la materia novelesca (argumentos, tramas) complementa las ideas

³⁰⁴ Dentro del rótulo general "Notas de trabajo", la *Revista de Occidente* ha venido publicando desde finales de los años ochenta los apuntes privados, de diversa índole, de Ortega. Han aparecido en los números del mes de mayo de cada año, para conmemorar la fecha del nacimiento del filósofo. Su utilidad para conocer su método de trabajo, la elaboración de ideas seminales, su estilo en ebullición, etc, hace de estas notas un testimonio de gran valor. Reflejan también el origen de vectores muy personales. En esta dirección, resulta de gran interés sus anotaciones sobre "el estilo de una vida". Hay un pasaje que nos parece muy significativo al respecto de lo que acabamos de decir: "La personalidad es estilo -*estilo es trayectoria*-, necesita bastante distancia. Hay que distanciar a los hombres para que sus personalidades intimen, se aproximen" (José Ortega y Gasset, "El estilo de una vida", *ROcc.* 132 (1992): 51-68; p. cit. 62) (la cursiva es mía)).

acerca de los géneros que había inaugurado en las *Meditaciones del Quijote* y que se presentan ahora en una tensión de difícil resolución. Los géneros entendidos como "ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas" (ORTEGA, 1983, I: 366) caracterizan una interpretación radical del hombre que cada época trae consigo. A propósito de la epopeya, a la que se sitúa en la línea que desemboca en la novela, Ortega señala "que no es el nombre de una forma poética sino de un fondo poético substantivo que en el progreso de su expansión o manifestación llega a la plenitud" (ORTEGA, *ibíd.*)³⁰⁵.

Más que una consideración del género en función de una base expresivo-referencial, en Ortega resuena la teoría hegeliana de las modalidades genéricas como formas de representación (GARCÍA BERRIO, 1992: 30-46). El sentido histórico que Ortega propugna a la hora de comprender los fenómenos culturales (ORTEGA, 1983, III: 260-264) pretende ser un medio de desasirse del carácter metafísico de la *Fenomenología del Espíritu*. No por ello olvida la naturaleza expansiva y perfeccionadora del despliegue que, dentro del mundo cerrado y autónomo artístico, inaugura el "fondo poético substantivo" en tanto que se orienta a su representación sensible. Esta reconcilia en la determinación real artística

³⁰⁵ Francisco J. Rodríguez Pequeño considera que "no es el manejo de las operaciones lo que determina el género, sino que es el género el que va a otorgar un estatuto específico a cada operación, pues creemos que el género es algo que el autor decide ya en la *intellectio* y en la *inuentio*" (*Ficción y géneros literarios* (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1995), 74).

la historicidad de la "idea-fondo poético", ya que es en la apariencia donde se produce la unidad entre el concepto y la realidad. Si para Hegel esta unidad es la definición abstracta de la idea (HEGEL, 1989: 81), Ortega observa en la concreción artística de cada género la plenitud de un momento doble - forma y fondo- sobre los que ya no es posible establecer jerarquías, como el revisionismo estético marxista, recogiendo la tradición formalista, ha mostrado ya en profundidad (GARCÍA BERRIO, 1973: 380-390)

En lo finito representado alcanza su autonomía completa lo artístico. Para Hegel consiste en lo absoluto mismo devenido objeto del espíritu que, "a fin de ser para sí el saber de sí mismo, se diferencia en sí y pone por tanto la finitud del espíritu en cuyo seno deviene objeto absoluto del saber de sí mismo" (HEGEL, 1989: 73). Para Ortega, la obra artística, en cuanto interpretación, es la plasmación poética de lo latente. La *verdad* artística hace aparecer en la forma la actualidad de sus posibilidades estéticas. Lo latente guarda así la vida virtual de la realidad artística:

"Hay, pues, en la forma lo mismo que había en el fondo; pero en aquella está manifiesto, articulado, desenvuelto, lo que en este se hallaba con el carácter de tendencia o pura intención. De aquí proviene la inseparabilidad entre ambos; como que son dos momentos distintos de una misma cosa" (ORTEGA, 1983, I: 366).

El paso a una visión histórica de los productos artísticos, implícita en las *Meditaciones*, se trasluce en las dos obras de 1925 y, con especial detalle, en la afirmación de que en la novela se han agotado "ese repertorio de

posibilidades objetivas que es el género" (ORTEGA, 1983, I: 389). En cierto modo, en la oposición a Croce resuenan ciertas ideas evolucionistas acerca de los géneros, que habían sido planteadas en el siglo XIX por F. de Brunetière, a raíz de las ideas de H. Taine³⁰⁶.

Recordemos brevemente la tesis de Ortega. Las posibilidades objetivas que el género de la novela ofrecía se han prácticamente agotado para el novelista contemporáneo. El agotamiento de los temas obliga a buscar la originalidad, no ya en los temas, sino en los demás ingredientes que constituyen el cuerpo de la novela, con vistas a refinar el gusto y la capacidad de percepción. Con la contemplación de psicologías imaginarias afronta la novela su mayor reto.

Dentro de la teoría orteguiana sobre la circunstancia, sería posible establecer un paralelismo señalando que el agotamiento de los temas se presenta como la circunstancia que el género narrativo encuentra y que tiene que reabsorber si

³⁰⁶ Ferdinand de Brunetière (1890), *L'évolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature française* (París: Hachette, 1906). Ortega insiste en que toda obra literaria pertenece a un género del mismo modo que un animal a una especie (J. Ortega, *O.C. III*, 388) y que un género se consume hasta el punto de que "puede decirse, en ocasiones, con suficiente aproximación práctica" que un género se ha consumido (*ibíd.*). Hacia el final, al tratar de la decadencia y perfección, vuelve a insistir en estas ideas al señalar que "las decadencias de un género, como de una raza, afectan sólo al tipo medio de las obras y los hombres" (*ibíd.*, 415). Este acogerse a ideas evolucionistas encierra un cierto afán polémico con B. Croce, que se oponía a aquellas (J. Huerta, *Los géneros literarios...*, 128). Ortega se vale de ellas para, yendo más allá de la mera polémica, ponerlas al servicio de lo que es centro de su interés.

quiere dar el máximo rendimiento que todavía cabe esperar de ella, pues "ha acaecido siempre que las obras de máxima altitud son creación de las decadencias, cuando la experiencia, acumulada en progreso, ha refinado al extremo los nervios creadores" (ORTEGA, 1983, III: 415). La tarea de alcanzar sus cimas no desvirtúa "el fondo poético substantivo" de la novela. Aunque "como producción genérica correcta, como mina explotable, cabe sospechar que la novela ha concluido" todavía "quedan los filones secretos, las arriesgadas exploraciones en lo profundo, donde, acaso, yacen los cristales mejores" (ORTEGA, 1983, III: 416).

La decadencia del género, su próxima desaparición, coincide con su máximo esplendor. La paradójica afirmación de que la decadencia es camino de perfección ha sido muy discutida por la crítica, como se ha resaltado en su momento. Frente a quienes han rechazado por inaceptable esta propuesta, un sector de la crítica más reciente ha intentado salvaguardar la afirmación de la permanencia del género y la "profecía" de Ortega sobre el fin de la novela.

Fernández Cifuentes defiende que la decadencia de la novela afecta a la novela *popular*, no a la *intelectual*, destinada a la aristocracia del espíritu (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1982: 318). Este intento de poner a salvo el género narrativo de la contingencia histórica, distinguiendo entre subgéneros que responden a una tipología coloreada de valoración sociológica, resta la posibilidad de penetrar en la raíz

inquietante de las afirmaciones de Ortega, que, en ningún momento, se refiere a productos de literatura popular. Comenta y cita a Dostoievski y a Proust como pioneros del resurgir de la novela desde la aceptación de su decadencia según los parámetros históricos del género. Precisamente, la obra de este último es propuesta como modelo de lo que será la perfección de un género, del que aún cabe esperar "frutos egregios, tal vez más exquisitos que todos los de anteriores cosechas" (ORTEGA, 1983, III: 415).

El colapso del género de la novela coincidiendo con su perfección atrae el concepto escatológico de apocalipsis. La iluminación máxima de la realidad del género supone una reintegración desveladora -*aletheia*, pero también *apocatastasis*- de todas las posibilidades que constituyen el repertorio del género. Las características que Ortega atribuye al orbe de la novela (autopsia, hermetismo, etc) están destinadas a explicar la manifestación superior de las posibilidades estéticas del género. Las continuas referencias en la obra de Ortega a estar viviendo Europa una etapa de crisis alcanza su cenit en *La rebelión de las masas* (ORTEGA, 1983, IV). Para Frank Kermode, la conciencia de crisis se ha convertido en un leit-motiv recurrente de la modernidad en la medida que "los momentos que llamamos crisis son finales y principios. Estamos prontos, por tanto, a aceptar todo tiempo de prueba en el sentido de que el nuestro es un auténtico final, un auténtico principio" (KERMODE, 1983: 96). De este modo, los elementos recurrentes de la estructura apocalíptica,

como los terrores y la decadencia, se asocian a una esperanza de renovación.

La constatación del carácter histórico de los productos culturales se contradice con la inminencia del fin. Por ello, la forma de adecuar el anuncio de la inminente disolución del género junto con su perfeccionamiento obliga a un desplazamiento de la interpretación del eje del espacio al eje del tiempo. Antonio Espina declaró diez años después que la decadencia era una decadencia previa a una forma de próxima evolución (ESPINA, ROcc., XLVIII, 142, 1935: 111). Así como en una visión espacializada, la perfección del género corresponde a su exaltación en gloria, en una visión que se ajusta al tiempo, a la vista de las evidencias empíricas que mostraban que la novela seguía teniendo vigencia, aquella perfección consiste en una resurrección, esto es, en un transmutarse las posibilidades que ofrece el género y que hemos analizado a través de la biografía. Esta actitud caracteriza la pervivencia de la estructura apocalíptica en la tradición occidental. "Al haber dejado de ser inminente, el Fin es inmanente" (KERMODE, 1983: 33). La conversión del fin exige una interpretación que permita proyectarse más allá del fin para ver entera la estructura, "algo imposible de lograr desde nuestra posición dentro del tiempo en el mismo medio" (ibíd.: 19).

En el caso de la novela, la visión del fin del género según el modelo realista obliga a certificar el fin del género no siendo un fin definitivo. La novela se transforma

intentando superar el canon realista. La inminencia del fin se trueca en su inmanencia y en la conciencia de crisis y transición del modelo que estaba surgiendo. Puesto que "la narración como género literario, según el viejo realismo, nos era odiosa. Urgía reprimar la forma y esto atacaba directamente al sistema narrativo" (CHACEL, 1956: 99), las relaciones que se entablan con los modelos se vuelven conflictivas pero insoslayables. Se trataba de hacer frente a los paradigmas, no para acabar con ellos sino para hallarles un sentido y así evitar la dispersión.

De esta realidad parece consciente el propio Ortega porque, una vez que ha repetido que la acción, la trama, el interés dramático es un factor imprescindible pero mínimo en la novela (ORTEGA, 1983, III: 404), concluye que "ni su forma o estructura ni su material han gozado aún de los definitivos alquitaramientos" (ibíd.: 416). Ya E. M. Forster, al distinguir entre "plot" y "story", se había preguntado si la novela no podía idear una estructura menos lógica y al mismo tiempo más acorde con su genio de modo que se liberase de la coherencia argumental, considerada una obsesión tomada del teatro (FORSTER, 1983: 103). Las recurrentes alusiones al material novelesco reaparecen de un modo u otro a lo largo del ensayo de Ortega. Su afirmación de que aún es necesario el mínimo de acción que, según él, Proust da de lado, coloca las *Ideas* en la preocupación que sintió por el género a través de

la obra del escritor francés³⁰⁷. En función de la atención por Proust, Ortega propone, al final de su ensayo, que hay motivos de optimismo porque el material de la novela "es propiamente psicología imaginaria". Pero esta aparente concesión es de inmediato reabsorbida en el básico acuerdo de que la psicología imaginaria, aunque materia narrativa, está al servicio de la estructura y la forma de la arquitectura. La novela no reproduce personajes sino que los presenta como posibilidades psicológicas³⁰⁸. La representación novelesca deviene presentación, presentación de almas interesantes, dado que en la apariencia se actualiza artísticamente la mera disponibilidad que el género como fondo poético potencia³⁰⁹.

³⁰⁷ En 1923, Ortega vio publicado en la *Nouvelle Revue Française* su artículo, recogido en el volumen VIII de *El Espectador* (1934), "Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust" (J. Ortega, *O.C.* II, 701-709).

³⁰⁸ "Las almas de la novela no tienen para qué ser reales; basta con que sean posibles" (J. Ortega, *O.C.* III, 418). Que sólo puedan ser reales, y, por tanto, meramente copiadas, es propio de "un burdo pensamiento" que "se suele llamar realismo" (*ibíd.*). Ortega recupera su idea recurrente y básica acerca de la cultura como una irrealidad, una virtualidad que se edifica sobre la materialidad inmediata, una transrealidad. La ruptura con la mimesis como principio imitativo no atañe a los poderes de la actividad mimética, a los que Ortega no menciona ni estudia. El rechazo de Ortega se dirige al realismo, que no debe producir una identificación sin más con la mimesis, como veremos al tratar los procesos miméticos en la obra de Jarnés. La psicología imaginaria corresponde al terreno de la "poesía" aristotélica, pues lo propio del poeta es decir "lo que es posible según lo que es verosímil o necesario" (Aristóteles, 1451b). Para E. Cordel McDonald "en su acepción más estricta, la psicología imaginaria encierra aquella habilidad que el novelista posee por la cual es capaz de adivinar los procesos psicológicos en la creación de la personalidad de los personajes" (E. Cordel McDonald, "La novela moderna vista por Ortega", en D. Villanueva, *La novela lírica...*, 138).

³⁰⁹ "Tomar una dirección no es lo mismo que haber caminado hasta la meta que nos propusimos" (J. Ortega, *O.C.* I, 366).

En este sentido, las ideas de Ortega inciden en los aspectos que la tradición anglosajona de Henry James y, posteriormente, en los años veinte la obra de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, sancionan definitivamente. Para Lubbock, el arte de la ficción comienza sólo cuando el escritor considera su historia como un objeto que mostrar (*showing*). Wayne Booth critica esta identificación entre presentar y arte de la ficción pues contar es siempre elegir, ya sean formas, argumentos o perspectivas, y esa elección determina la estructura y finalidad de la obra. El juicio del autor está siempre presente porque "todo lo que él expone sirve para narrar; la línea entre exposición y narración es siempre y, hasta cierto grado, arbitraria" (BOOTH, 1978: 19). Gerard Genette ha remontado la oposición *telling / showing* a los modos narrativos que Platón fijó en el libro III de *La República*. En cualquier caso, el concepto de *showing* es ilusorio pues "al contrario que la representación dramática, ningún relato puede <<mostrar>> ni <<imitar>> la historia que cuenta. Sólo puede [...] dar [...] la ilusión de mimesis, que es la sola mimesis narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar" (GENETTE, 1989: 221).

No obstante, esta distinción ha tenido gran éxito y la crítica ha destacado su pervivencia. Para Todorov, existen dos registros principales: la representación y la narración (TODOROV, 1971: 104). En el ámbito español, destaca la aportación de Mariano Baquero Goyanes, para quien las tres

etapas que según Ortega han caracterizado la novela moderna - narrativa, descriptiva y presentativa- (ORTEGA, 1983, III: 390-391) resulta una correlación entre la disminución de la historia o la trama y la complejidad y refinamiento de la estructura narrativa (BAQUERO, 1993: 44). En este sentido, la liberación de la trama o la intriga tiene por finalidad convertir la novela "en puro hechizo", es decir, en atender "el encanto puramente artístico nacido de su composición y de su ritmo" (ALBÉRÈS, 1971: 43). Forster había distinguido "pattern" y "rythm" (FORSTER, 1983: 149-168), entendiéndose por tales el diseño espacial y la estructuración procesual de las novelas. Albérès, influido por los análisis de la obra de Proust, destaca la concepción temporal de la concepción novelesca, si bien, aunque una novela pueda ser considerada en términos espaciales, continúa siendo una progresión, hasta el punto que "por oposición a las artes espaciales, como la pintura y la escultura, la novela recibe la consideración de arte temporal, a la par que la música" (BOURNEUF, 1983: 147). Baquero Goyanes, aun sosteniendo el equilibrio en la novela de ambos principios, juzga que

"la novela es una especie artística en la que siempre resulta más fácil aprehender su <<ritmo>>, su calidad de <<proceso>>, que su diseño espacial, no siempre claro o perceptible; quizás como consecuencia de la índole metafórica del mismo" (BAQUERO, 1989: 87)³¹⁰.

³¹⁰ Paul Ricoeur intenta asegurar la trama y la composición a través de su interpretación de la mimesis como construcción y disposición de los hechos según el juego temporal de la concordancia-discordancia, de modo que el propio acto poético construye una totalidad significativa por la que la dimensión episódica se transforma en historia (P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, 138-139). Las consecuencias que en la ficción antirrealista tiene la erosión de la estructura

La obligación del novelista de saturar al lector con el mundo imaginario, cegando la realidad que le circunda, requiere la voluntad de estilo. La obra de Proust resulta paradigmática³¹¹. Fernando Vela destacó la atribución común de la influencia del estilo de *À les recherches de temps perdu* en Pedro Salinas, obra cuyos tres primeros volúmenes había traducido³¹². Vela apunta a un fenómeno clave para comprender una de las direcciones fundamentales de la narrativa vanguardista. La superación de la ilusión reproductiva, asociada esta a los intereses estéticos del realismo decimonónico, conlleva una afirmación del poder creador del novelista. El mundo imaginario que se construye en la novela resulta de la confluencia de los puntos de vista que el narrador pone en juego³¹³. El estilo se convierte en el

cerrada (M. Baquero, *Estructuras de la novela actual*, 193) no necesariamente conduce al fin de la ficción. En esta dirección, la metaficción constituye el reto de superar la confusión del fin de la obra con el fin de la acción representada volviendo, en virtud de la reflexividad del artificio, "sobre su carácter de ficción; entonces, la terminación de la obra es la de la propia operación de la ficción" (P. Ricoeur, *ibid.* II, 46).

³¹¹ Simone Bosveuil, "Proust y la novela española de los años treinta: Ensayo de interpretación", en D. Villanueva, *La novela lírica II*, 121-135.

³¹² Para Vela la influencia que, según los comentaristas, ejerció Proust sobre Salinas procedía de las traducciones y, en menor medida, de las críticas que el poeta había dedicado a la obra de aquel en periódicos y que "por tanto, no prueban nada" (F. Vela, "Pedro Salinas, *Víspera del gozo*", *ROcc.*, XIII, 37 (1926): 124-129, p. cit. 125). El imperativo ético de la crítica sería descubrir el factor único y original de cada obra frente a la elaboración de taxonomías.

³¹³ "Con él [Proust] y con Gide, la novela se vuelve "búsqueda" y descubre en su papel más grandioso el de un proceso de descubrimiento progresivo del mundo a través de una conciencia; se torna, pues, proceso de articulación del mundo" (S. Bosveuil, *art. cit.*: 122-123).

instrumento narrativo que conforma la arquitectura de la obra. El estilo, a fin de cuentas, como instrumento perspectivista, despeja la salida hacia el universo imaginario de la ficción. El estilo no es sólo un atributo de la dicción. A través del estilo, surge el mundo que la ficción induce³¹⁴. Para F. Vela

"si por <<estilo>> entendemos toda una actitud, conformación o modo de espíritu, su parte más constitutiva son los <<objetos>>, que el escritor ha seleccionado o creado, su <<mundo>>, su tema, su óptica particular" (VELA, ROcc., XIII, 37, 1926: 127).

El estilo apunta, como hemos dicho con anterioridad, al mito central de la arquitectura y también a la repriminación de la forma. Interesa recalcar que la composición específica de toda novela procede de la integración en el conjunto de los procedimientos empleados (BOURNEUF, 1983: 66), los cuales actúan como consecuencia del desplazamiento de la intriga, siempre un mal necesario (ibíd.: 51), hacia la descripción y, más aún, la presentación. Los materiales tomados de la realidad se transforman "en ficción novelesca por virtud de la imaginación creadora, que no se contenta con transcribir o reproducir mecánicamente, sino que opera artística, interpretativamente, transfigurando y modificando esos datos

³¹⁴ Para Félix Martínez Bonati "el estilo no sólo forma, sino que exhibe por todas partes de la obra el principio formativo. Es una forma trascendental que se exterioriza y pone su marca en todos los detalles de la superficie" (F. Martínez Bonati, "Hacia una ontología formal de los mundos de ficción", *La ficción narrativa* (Murcia: Universidad de Murcia, 1992): 113-127, p. cit. 115). De este modo, el estilo no se reduce a la manera en que se presentan las distintas partes del mundo de ficción sino que esta manera presupone el tipo de mundo que la obra sugiere (a grandes rasgos, cree válida la distinción entre ficciones verosímiles y ficciones fantásticas) y que esta presenta explícitamente en alguna de sus partes.

reales al someterlo a la especial presión y tono que comporta todo mundo específico novelesco" (BAQUERO, 1993: 49). Los registros principales de la palabra novelesca, que corresponden a la visiones de la narración, dependen al modo como el narrador percibe la historia (TODOROV, 1971: 103), es decir, a la estructura de la novela como tal (ORTEGA, 1983, III: 400).

El perspectivismo o el punto de vista "produce esteticidad al objeto textual al aplicarse determinadas técnicas en la comunicación de la historia del referente narrativo, y, consiguientemente, de la fábula" (ALBALADEJO, 1986: 143)³¹⁵. La clasificación de las situaciones narrativas de Norman Friedman (FRIEDMAN, 1955: 1160-1184), en la tradición americana del <<New Criticism>> y deudor de Lubbock, o los acercamientos de otros críticos como Franz K. Stanzel o W. Booth, establecen tipologías de las <<situaciones narrativas>> que incluyen datos de la voz y el modo (GENETTE, 1989: 242-244). En lugar de <<punto de vista>> G. Genette prefiere el término <<focalización>>, distinguiendo el relato no focalizado, el relato de focalización interna, fija, variable o múltiple, y el relato de focalización externa (GENETTE, 1989: 244-248). Sin embargo, Mieke Bal distingue

³¹⁵ Entendemos por fábula el conjunto de materiales que entran en juego a la hora de narrar y por sujeto la configuración de estos materiales "al acabar su proceso de formalización merced a la <<dispositio>> y a la <<elocutio>>: al transformarse de sustancia en forma" (Antonio García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso* (Barcelona: Planeta, 1973), 209). Sobre el diferente contenido aplicado a cada uno de estos términos por los formalistas rusos, en esta misma obra, 208-210.

entre focalizador y focalizado, lo que conlleva una actitud respecto del objeto (BAL, 1927: 107-127), puesto que al corresponder la focalización al plano de la *historia* "no existe ningún relato no focalizado; la focalización se presenta como una fase inevitable en la organización del material narrativo y un paso previo a su constitución en el texto" (GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1993: 139).

Así, por ejemplo, el personaje de Julio Aznar, en las novelas autobiográficas de Jarnés, se constituye en el focalizador a través del que se contemplan el mundo novelesco, a la par que esa focalización constituye una actitud valorativa con que el autor, a través de la narración en tercera persona (correspondiente a la instancia narrativa de la voz), concluye la figura del héroe (BAJTIN, 1992: 80-83) si se acepta que "el mismo concepto de escribir una historia parece llevar implícita la idea de hallar técnicas de expresión que harán la obra accesible en el grado máximo posible" (BOOTH, 1978: 98). El punto de vista o perspectiva, en confusión y distinción con la voz del narrador (GARCÍA BERRIO, 1973: 259-261), afecta nuclearmente al texto novelesco "siendo tal artificio literario -un narrador ajeno al verdadero autor interpuesto en su diálogo con los lectores- la condición formal última que garantiza la <<ilusión literaria>>, la discriminación entre realidad y ficción" (ibíd.: 255). En el punto de vista se fundamenta el pacto narrativo que establece, explícitamente o no, el tipo de relaciones entre el autor y el lector virtual por una parte, y

el narrador y el narratario por otra (BOURNEUF, 1983: 95). La voz del narrador se desarrolla bajo la dirección de la pareja de relato y discurso que actualiza la distinción de Forster y Lubbock (*plot/story, summary/scene*) (BAQUERO, 1989: 65-67) y que, en último término, garantiza la veracidad de lo relatado a la vez que determina la coloración del sentido global de la obra, construyendo la imagen del <<autor implícito>> (BOOTH, 1978: 69). La imagen fugitiva del narrador, en tanto "sujeto de enunciación que representa un libro", se deja acercar el nivel apreciativo que

"no forma parte de nuestra experiencia individual de lectores ni de la del autor real; es inherente al libro y no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta" (TODOROV, 1971: 109).

En definitiva, el problema de técnica novelística, en cuanto cuestión de la representación ficcional de la realidad, se dirige desde la veracidad de la representación al modo de percepción de la realidad con su consiguiente planteamiento formal artístico de una obra de estricta cohesión interna, que absorbe en el mundo imaginario la propia fuente de configuración de lenguaje en que la obra está realizada (AYALA, 1984: 18), al mismo tiempo que revela el carácter ilusionista de la representación de la realidad, que en términos de Genette equivaldría a la ilusión de mimesis (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 233-234). En la toma de conciencia de esta dimensión epistemológica se traba la lucha con los paradigmas realistas a los que combatir en la tensión entre sedimentación e innovación a que da lugar la tradición (RICOEUR, 1987, I: 140-143).

La configuración de la obra como un mundo personal, en que queda sumergido el lector, remite a la condición perspectivista circunstancial de la mirada del autor. Además, el estilo caracteriza a cada creador distinguiéndolo de sus modelos. Vela puede llegar a decir que gracias al estilo cada obra pueda alcanzar a tener "medio cuerpo fuera del arte pretérito" (ibíd.: 127). La tradición cultural no posee el valor positivo de la "imitatio" o la "retractatio" clásicas sino la negatividad que lastra su superación. En la expresión de Vela resuena la que Ortega había aplicado al héroe trágico, el cual tiene "medio cuerpo fuera de la realidad" (ORTEGA, 1983, I: 395). La condición trágica del héroe consiste, según Ortega, en su voluntad de ser lo que aún no es. La ficción heroica vive de la aspiración a alcanzar lo imaginado, sobreponiéndose a los límites que impone la inercia material de la realidad. En el arte -en el arte "nuevo"- sucede, si hacemos caso a Vela, algo semejante. El arte pretérito, es decir, el conjunto de modelos y tradiciones se presenta como la circunstancia que lastra la aspiración "original" del autor. Pero no se supera al pasado obviándolo, ni siquiera negándolo, sino transformándolo mediante una interpretación sustantivamente disolutoria³¹⁶ que impida que el pasado

³¹⁶ El carácter angustiado de la influencia en el arte moderno, apoyado en implicaciones psicoanalíticas, tiene su máximo representante en el crítico norteamericano Harold Bloom (*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Nueva York-Londres: Oxford University Press, 1973); *A Map of Misreading* (Nueva York: Oxford University Press, 1980); *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (Oxford: Oxford University Press, 1983)).

solidifique la intención aspirante del presente³¹⁷.

La disminución de la importancia de la trama plantea el problema de si la decadencia supone el fin del arte de narrar. Para Ortega, la conclusión que puede extraerse exalta el brillante porvenir para las técnicas novelísticas (ORTEGA, 1983, III: 416; BAQUERO, 1988: 91). Sin embargo, reducir al mínimo la trama plantea la pertinencia del concepto de construcción y, por tanto, de la composición mimética (RICOEUR, 1987, II: 22). La inversión aristotélica que supone la llamada a convertir en el centro de la novela las psicologías imaginarias (ORTEGA, 1983, III: 416-418), al subordinar la acción a los caracteres, lo cual es un fenómeno ampliamente aceptado en la narratología estructuralista desde Barthes y las correcciones de Brémond a su propio modelo original (BARTHES, 1970: 9-43; BREMOND, 1973: 129-333; GARCÍA BERRIO, 1973: 221-230), inciden sobre la persistencia de los paradigmas en la estructuración temporal de la narración que se arraiga en condiciones de absoluta simplicidad en tanto que "estructura humana básica, ya sea biológica o psicológica"

³¹⁷ En *La deshumanización del arte* Ortega señala que "en arte es nula toda repetición"; a continuación añade que "cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro *romántico-naturalista*" (J. Ortega, *O.C. III*, 360) (la cursiva es mía). No obstante deba "juzgarse venturoso que coincida con este agotamiento la emergencia de una nueva sensibilidad capaz de denunciar nuevas canteras intactas" (*ibíd.*), Fernando Vela, en el artículo "El arte al cubo" que ya citamos en el primer capítulo, indica que se vuelve a la forma para agujerearla, para patentizar el problema que el arte pretérito daba por resuelto. "Sin el impresionismo, el cubismo no bota" (F. Vela, "El arte al cubo": 85).

(KERMODE, 1983: 50)

La voluntad de estilo que anima la renovación del género narrativo obliga a replantearse, en consecuencia, su antimimetismo, que no debe confundirse con el antirrealismo no dogmático que pone de manifiesto que "toda la verosimilitud que una obra puede tener se mueve siempre dentro de un artificio mayor; cada obra que triunfa es natural y artificial a su modo" (BOOTH, 1978: 56). Su oposición al realismo, como propuesta estética, exige descubrir qué mecanismos ficcionales ponen en funcionamiento para horadar la mimesis realista, sin que pueda derivarse inmediatamente la afirmación de que la ficción vanguardista se construye apoyada en una actividad no mimética. El concepto de mimesis no debe ser entendido como simple imitación de la realidad efectiva por medio del texto artístico, sino como representación de realidades alternativas de naturaleza verosímil, dentro de la cual la producción de textos ficcionales realistas representan sólo una modalidad particular de imitación (GARCÍA BERRIO, 1994: 447). Se trata de comprender previamente en qué consiste el obrar humano, común al poeta y el lector, sobre el que se levanta la construcción de la trama y con ella la mimética textual y literaria (RICDEUR, 1987, I: 134).

Tomás Albaladejo distingue dentro de lo que llama *modelo de mundo de tipo II*, que corresponde al mundo de lo ficcional verosímil, modelos miméticos con alto grado de verosimilitud y modelos miméticos con bajo grado de verosimilitud, los cuales

no llegan a entrar en el ámbito de la ficción no imitativa (ALBALADEJO, 1992: 53, 96-99). En el apartado dedicado a la actividad de la mimesis en la obra de Benjamín Jarnés, insistiremos en las repercusiones que el proceso perceptivo fenomenológico impone a la proyección de una estructura de conjunto referencial, regulada por el modelo de mundo de un tipo determinado en el texto (ALBALADEJO, 1986: 69). La "intensionalización" de los elementos semánticos que constituyen aquella estructura modifica a estos según las necesidades del material lingüístico.

La posibilidad de estilo queda abierta a la representación puesto que

"la mimesis artística se sabe diversa de la presencia real del objeto representado; y se sabe libre para configurar su presencia imaginaria sin sujeciones a una imitación fiel de las presencias reales. Se sabe abierta a la posibilidad del *estilo*" (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 100).

En este sentido, la postura de Martínez Bonati, para quien la representación ficcional constituye la imagen única de los objetos representados, hasta la radical afirmación de que "no sólo es su imagen absoluta, única y definitiva, sino toda su realidad" (ibíd.: 108), está más próxima a las ideas que Ortega atribuía al arte nuevo -un arte consciente de que las imágenes artísticas son siempre ficticias y de que sólo desde esta conciencia es posible un arte sincero³¹⁸- que la

³¹⁸ P. Waugh denomina paradoja de la descripción y creación a este carácter convencional de la representación puesto que los personajes en tanto que caracteres no tienen otra consistencia que las aseveraciones que los constituyen como existencias imaginarias: "in literary fiction the world

convicción de Albaladejo, mucho más próxima, por su parte, a una estética realista, para quien "el modelo de mundo como construcción previa al referente y reguladora del mismo puede existir aun en el caso de que no llegue a producirse un texto que represente dicho referente" (ALBALADEJO, 1992: 31). En el primer caso, la representación artística proyecta la imagen ficcional. En cuanto presencia transparente, permite al lector contemplar a los personajes en su existencia apariencial, proporcionando la ilusión que Ortega consideraba propiamente artística de unas vidas que están <<ejecutándose>>.

Para Martínez Bonati "la representación artística se define declaradamente como *ficción*" (MARTÍNEZ BONATTI, 1992: 100), dando así entrada a la condición "irónica" de la ilusión artística. El mundo imaginario que la novela levanta obturando la confusión con la realidad efectiva -es decir, evitando el esfuerzo reproductivo- permite su presentación como tal ilusión, hermética e intrascendente (ORTEGA, 1983, III: 412). La irrealidad ha de entenderse, sin embargo, como una manera de existir. Los seres ficticios no existen propiamente sino que *parecen* existir. Existen en la apariencia de la imagen. El imperativo de autopsia que reclama Ortega no puede escindirse de esta condición "irreal" que alienta en el mundo novelesco. Pues si "el espectro se caracteriza por no arrojar sombra ni ocultar tras sí un trozo de universo" (ORTEGA, *ibíd.*: 414), el autor no debe definir a los personajes ni a los sentimientos sino sólo evocarlos porque, de otro modo, se produce la

is entirely a *verbal* construct" (P. Waugh, 93).

ilusión reproductiva en tanto que los entes ficticios se convierten en objetos de los que cabe llevar a cabo predicaciones regidas por el principio de verdad y falsedad.

La deshumanización del arte contenía, aplicado a las artes plásticas, los principios que, de un modo específico y guiado por un gusto atento a la obra de Proust, constituían las *Ideas sobre la novela*. Guillermo de Torre manifestó muchos años después, al recordar aquel periodo, que "antirrealismo y no deshumanización era la característica verdadera de aquel arte nuevo" (TORRE, 1969: 50). Con todo, de Torre utilizaba indistintamente los términos de antirrealismo y desrealización, concebido este último como desustantivación de los presupuestos realistas. Para Ortega, la deshumanización consiste en suprimir la atención por los contornos reales de los objetos y, de esta manera, aislar la percepción de la realidad vivida de la percepción de la forma artística (ORTEGA, 1983, III: 367). Estilizar implica deshumanizar y viceversa (ibíd.: 368) porque la consecución de los sentimientos específicamente estéticos se logra enfocando la atención no sobre los objetos sino sobre las ideas que han servido previamente como instrumentos para pensar los objetos.

La metáfora del cristal aclara el sentido de la deshumanización como desrealización. La voluntad de estilo desrealiza porque no pretende transmitir la realidad sino presentar a esta según el modo de verla. En este sentido, el punto de partida del arte nuevo consiste en un cambio de

definición de la realidad que pretende proporcionar una imagen original del mundo descentrada y desenfocada en lugar de una imagen estereotipada de acuerdo con las normas habituales de la percepción realista (ALBERÈS, 1971: 107-112). En este ámbito artístico, el realismo se presenta como "tal vez la máxima anomalía en la historia del gusto (ibíd.: 367). La atención a la forma difumina los contornos referenciales sin llegar a hacerlos desaparecer, hecho por otra parte impracticable (ibíd.: 366):

"Aunque sea imposible un arte puro no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte [...]. Y en este proceso se llegará a un punto en el que el contenido humano sea tan escaso que casi no se le vea" (ORTEGA, ibíd.: 359)³¹⁹.

La más radical modernidad estética de *La deshumanización* procede de que Ortega concibe como el don más sublime del arte conseguir crear obras que no respondan al criterio mimético sino que sean fruto de una actividad no imitativa y que posean sustantividad propia —a diferencia de las *Ideas*, donde en ningún caso la verosimilitud ficticia es rechazada y ni siquiera aparece en entredicho—. En vez de comenzar por el término *ad quem*, precindiendo "totalmente de esas formas humanas" y construyendo "figuras del todo originales", el arte nuevo "consiste activamente en esa operación de deshumanizar" (ORTEGA, ibíd.: 366). El camino desrealizador vendría a ser el camino previo y necesario para alcanzar esa forma de arte

³¹⁹ En las *Ideas sobre la novela* se afirma que "siendo la acción un elemento no más que mecánico, es estéticamente peso muerto y, por tanto, debe reducirse al *mínimum*. Pero, a la vez, y frente a Proust, considero que este *mínimum* es imprescindible" (J. Ortega, *O.C. III*, 404).

superior no fundado en principios miméticos.

Las aportaciones de Ortega deben valorarse en su esencial ambigüedad. Ortega afirmó que "me ha movido exclusivamente la delicia de intentar comprender -ni la ira ni el entusiasmo" (ORTEGA, 1983, III: 386), lo cual no se contradice con que, aparte del viejo recurso de la modestia, considerase que los errores que sus ideas contuviesen no importaban "si han servido de incitación para que algunos jóvenes escritores, seriamente preocupados de su arte, se animen a explorar las posibilidades difíciles y subterráneas que aún quedan al viejo destino de la novela" (ORTEGA, *ibíd.*: 419). A modo de antena, Ortega transmitía las señales artísticas de una época y, desde luego, de un gusto personal que interpretaba esas señales.

El magisterio de Ortega -"la personalidad literaria cardinal en la evolución de la prosa narrativa vanguardista en lengua castellana entre 1923 y 1931" (SOLDEVILA DURANTE, 1985: 201)- debe comprenderse en un sentido expansivo y no meramente vertical (RODRÍGUEZ HUÉSCAR, 1995: 59-82). Ortega ofrecía en forma de síntesis sistemática, a través del filtro de su propia filosofía, los estímulos artísticos de diferente procedencia que percibía su espíritu alerta. Reconocer la importancia de Ortega y de su influencia en los narradores vanguardistas no impide reconocer sus méritos propios. En nuestro caso, nos mueve querer estudiar la estética narrativa de Jarnés desde el trampolín intelectual que le impulsó.

Desde esta conciencia de que la obra de Ortega supone un hito irrenunciable, la narrativa de Jarnés actualiza las conflictivas relaciones entre ficción y realidad desde la óptica vanguardista, apoyada en un paradigma perceptivo diverso del de la novela realista. La tensión de la *poiesis* imitativa, alejando semánticamente la representación textual de la realidad efectiva, con el fin de instaurar una propia verosimilitud a través de la construcción estética³²⁰, radica en la acentuación del hiato entre realidad efectiva y alejamiento de esta. Si el placer estético del relato procede, en la ficción mimética realista con alto grado de verosimilitud, de la polarización entre acercamiento y alejamiento respecto de la realidad (ALBALADEJO, 1992: 116), la ficción vanguardista encuentra su placer en distender esa polaridad mediante las continuas autorreferencias a los procedimientos de ficcionalización. Mímesis, ficción y antirrealismo constituyen la tríada de la construcción narrativa vanguardista y, en concreto, de la obra de Jarnés.

3.2. La novela: mímesis y ficción

El profesor inútil ha sido valorado como la primera ejecución de los postulados de *La deshumanización del arte* (NORA, 1972: 166), de modo que se convertiría en el punto de

³²⁰ José María Pozuelo Yvancos, "El acto de leer ficciones (El verosímil estético de "Continuidad de los parques")", en I. Pepe Sarno (ed.), *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini* (Roma: Bulzoni, 1990): 511-532.

arranque de la denominada "novela deshumanizada". Por el contrario, quienes han querido hacer resaltar la distancia de Jarnés respecto de los postulados "intrascendentes" de Ortega han incidido en los aspectos "trascendentales" de la temática del autor aragonés, entendiendo por tema "visión de la realidad" y no argumentos³²¹ (GRACIA GARCÍA, 1988: 35-39)³²².

Francisco Ayala reseñó que la primera edición (1926) no constituía una novela propiamente ni un cuerpo de novelas, a pesar de que su autor había utilizado elementos puramente novelísticos³²³. Destacaba también cinco notas que podían

³²¹ Para J.S. Bernstein "Ortega distinguishes between "drama" as plot-action and "drama" as individuals in action. The shift in emphasis corresponds to that noted by E.M. Forster in his separation of "story" from "plot" in a novel" (J.S. Bernstein, *Benjamín Jarnés...*, 42).

³²² Superar la discusión valorativa sobre el término <<deshumanizado>>, aprovechando que Jarnés se ocupó de temas profundamente humanos -amor, gracia, erotismo, identidad del individuo moderno, etc-, nos impulsa a deshacernos de criterios ideológicos para juzgar los productos artísticos. Como señala sintética y muy afortunadamente J.S. Bernstein "the attacks of critics like Nora embody a bias against what we might today call the uncommitted writer" (*op. cit.*, 52). Querer destacar la faceta <<comprometida>> de Jarnés, en virtud de una postura ética y política personal, sigue siendo una actitud que acepta la licitud de que la sanción crítica legitima el valor estético. Es preciso insistir en que no se niegan los compromisos de Jarnés sino que se rechaza la sanción ideologizadora. Esta actitud se mantiene distante, con todo, de las posturas antiesencialistas que sostienen que "el crítico no sólo complementa, sino que completa el texto, le añade esencia sin coagularlo en el ser, lo revela y activa como ente de semiosis y comunicación" (Gonzalo Navajas, *Mimesis y cultura en la ficción* (Londres: Tamesis Book Limited, 1985), 43).

³²³ Las diferencias entre una y otra edición, aunque no muy estudiadas en sus dimensiones teórica y literaria, han sido puestas de relieve al nivel de sus diferencias textuales. La edición de 1934 se inicia con un "Discurso a Herminia" que falta en la de 1926. El primer capítulo de 1934 ("Aparece Ruth") recupera sólo los primeros párrafos del primer capítulo

extraerse de la lectura de la obra: libro casi desnudo de acción, poco objetivo y de orientación lírica, de base psicológica con momentos descriptivos persiguiendo la imagen - "¿Novela?. ¿Poema?"³²⁴ - y un personaje como centro de los tres opúsculos. De todo lo cual deducía:

"Por eso, ¿novela posible?. Más bien novela imposible. El profesor es un tipo incapaz de afrontar la vida densa, depurada y concreta del mundo imaginario. Se le escapa por los costados, se le deshace ante los ojos" (AYALA, *La GLit*, 3, 1927: 4).

La vida densa, provinciana o hermética que Ortega proponía en las *Ideas* chocaba con el postulado de la *Deshumanización* que sostenía el carácter irónico del arte, consistente en buscar "la ficción como tal ficción" (ORTEGA, 1983, III: 382). Al sustituir la presentación de una

de 1926 ("Mañana de vacación"), que pasa a ser el tercero de 1934. El seguimiento físico o contemplativo de mujeres se recupera como motivo en "Trótula" (último capítulo en 1934, nuevo completamente) y en el relato "La diligencia" (*Las siete virtudes* (Madrid: Espasa Calpe, 1931)). "El río fiel" se mantiene en ambas ediciones, mientras que el tercero y último capítulo de la edición de 1926, "Una papeleta", pasará a formar parte de *Escenas junto a la muerte* con el título de "Juno (Edad Antigua)". El capítulo segundo de 1934, "Zoco y bodegón" amplía, integrándolo en la línea ficcional del primer capítulo, la nota preliminar de *Salón de estío*. Para Bernstein, esta posibilidad de añadir nuevos episodios, al tiempo que caracteriza una novela cuya coherencia interna no depende de una trama, contraviene, por otro lado, el hermetismo propuesto por Ortega, ya que el mundo ficcional se muestra permeable (J.S. Bernstein, *Benjamín Jarnés*, 58).

³²⁴ D. Villanueva, "Novela lírica, novela poemática", *Ínsula* 512-513 (1989): 7-8. En concreto sobre *El profesor inútil*, aparte de las obras de Fuentes, Martínez Latre, etc, pueden destacarse: Roberta Johnson, "'El profesor inútil': Benjamín Jarnés's intertextual dialogue with Unamuno", *Siglo XX VI* (1988-1989): 14-20; Henk Th. Oostendorp, "La estructura de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés", en D. Villanueva, *La novela lírica II*, 201-224; S. Putnam, "*Benjamín Jarnés...*": 17-21.

psicología interesante por la reflexión del narrador sobre el proceso creativo de esa psicología -de modo que la vida "se le escapa por los costados, se le deshace ante los ojos"-

"los novelistas como Jarnés estaban descubriendo indirectamente a Ortega que si la novela era arte, entre los postulados [de una y otra obra de Ortega] había una grave inconsecuencia [...]; 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" (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1982: 337).

Esta contradicción, que afecta a la estética novelística de Jarnés, conduce nuestra investigación a analizar la construcción narrativa de sus novelas a favor de esta tensión, sin intentar reducirla. Este proyecto de novela se genera a partir de esta *diferencia*, que es una diferencia interior al propio sistema. Al poner al descubierto el artificio "se destruye la ilusión mimética" (FUENTES, 1989: 31). La correspondencia de las novelas de Jarnés con la metanovela, sin embargo, no condiciona que rompan y deconstruyan la tradición mimética.

La metanovela, según Spires, es aquella novela que se refiere ante todo a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto (SPIRES, 1984: 15-17). Gonzalo Sobejano considera que esta aproximación define una versión estricta del contenido del concepto de metaficción. En términos más amplios, la metaficción establece su realidad en confrontación y difuminación de sus límites con la realidad exterior (SOBEJANO, 1989: 4; RÚDENAS, 1994: 328). Las novelas

de Jarnés se mueven dentro de las relaciones entre la ficción y la realidad; se centran en la polaridad del reconocimiento mimético entendido en el sentido aristotélico del placer que produce el saber que "este es aquel" (ARISTÓTELES, 1448b-16).

La mimesis implica que el arte está orientado hacia la realidad, de lo que no puede concluirse que todo arte sea realista (BRUCK, 1982: 190). El arte realista puede ser caracterizado como una modalidad de la mimesis naturalista, a la que V. Fuentes se refiere como el modelo que la obra de Jarnés desborda parodiándolo. Para este crítico, en este tipo de novela "a la sátira de la posesión individual del burgués, se une la de las obras y personajes de la novela de tradición mimética: copias y no originales (FUENTES, 1989: 45). "Vida y escritura, Bio-Grafía, aparecen superpuestas" (ibíd.: 29) gracias a la metáfora, no reducida a la condición de procedimiento de desautomatización que hace estallar las estructuras previas de la realidad. La metáfora opera miméticamente al redescubrir la realidad a través de la percepción de su naturaleza relacional. "Esto es aquello" permite redescubrir la realidad en su dinamismo constructivo, pues la mimesis se apoya en la ficción para conseguir la independencia de un mundo propio a través del lenguaje que crea su propio referente como si tuviera una existencia representada y, por tanto, previa (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 96), que se lleva a cabo mediante la implicación de un sujeto (BOZAL, 1987: 94).

De acuerdo con lo que acabamos de anticipar, nos gustaría matizar la conclusión de J. Gracia García, para quien, dado su carácter lírico,

"la novela no es *mímesis* o representación de la realidad, sino expresión de su trascendencia sensorial e intelectual en la personalidad y la voz de un yo poético omnipresente: autobiografismo que explica, en Jarnés, la proximidad de vida y arte" (GRACIA GARCÍA, 1988: 128).

La novela jarnesiana rompe con el <<orden>> de la narración al que estaba acostumbrado el lector realista porque, primeramente, ha desplazado su eje de construcción en la medida que "ya no es el protagonista el que se encuentra situado en el mundo en que vive; es la visión del mundo <<real>> la que se ve sometida a las relaciones entre el protagonista y el mundo" (ALBERÈS, 1971: 92). De este modo, el autobiografismo se sitúa en el terreno de la novela lírica no tanto como una rememoración del pasado sino como el modo en que se construye la historia como una proyección de imágenes. En este sentido, este tipo de novela tiene un carácter <<deshumanizado>> en cuanto pretende producir sentimientos específicamente estéticos (ORTEGA, 1983, III: 366), aunque no sea apropiado si por <<deshumanización>> se entiende una imposible distancia estética como medio de superar toda atracción por el argumento o por los compromisos emocionales. Si la distancia es un eje para buscar una mayor participación del lector en otro eje, el riesgo de destacar el carácter artificial de la obra consiste en que pueda llegar a ser demasiado personal (BOOTH, 1978: 115; BOYD, 1983: 34). Además, aunque el antirrealismo de la novela se base en la "expresión

de la trascendencia sensorial e intelectual" de la realidad, su mundo verbal sigue sosteniendo la consistencia de un mundo real más allá del pensamiento y las palabras (BOYD, 1983: 20-21).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el realismo no se limita a reproducir la realidad sino que reivindica su autonomía como obra de arte. Aunque esta doble condición pueda parecer una contradicción (BOYD, 1983: 168), es evidente en la teoría narrativa que la estética realista no aspira a reduplicar la realidad sino que pretende dar apariencia de verdadero (RICOEUR, 1987, II: 30-33) mediante la representación de un referente construido de acuerdo con la constitución propia de la realidad efectiva. Así, el realismo se apoya en la mimesis sin identificarse con ella, puesto que aquella tiene como rasgo característico la ficcionalidad, mientras que el realismo permite textos no ficcionales en la medida que se rige por su acercamiento al modo de configuración de la realidad efectiva (ALBALADEJO, 1992: 95-96).

Para Bruck, la epistemología positivista encuadra la teoría burguesa del realismo dentro de un marco nuevo de percepción que orienta el acoplamiento de tema y estilo hacia la realidad (BRUCK, 1982: 192). La verdad deja de ser cuestión de oposición entre lo general y lo particular y lo abstracto y lo sensible para pasar a establecer una contraposición entre lo ideal y lo real, lo imaginario y lo existente, lo

fantástico y lo observable. Los realistas pretendían representar la "vida real" sin embellecerla ni distorsionarla (BRUCK, 1982: 197). Bozal, al describir las ideas de Galvano della Volpe, destaca, entre las aportaciones del teórico italiano, la recuperación de la distinción general-particular que ayuda a reinterpretar la mimesis, lejos de su sentido reducido a imitación, como el hacer de un sujeto que categoriza sobre la base de la materialidad (BOZAL, 1987: 88-91). El carácter lírico-irónico de la obra de Jarnés (GRACIA GARCÍA, 1988: 128-129) manipula y deforma la realidad, pero de esta inasequibilidad del referente surge la marca conmovedora y sorprendente que posee la ficcionalidad artística como un proceso de estructuración de la realidad (GARCÍA BERRIO, 1994: 453)³²⁹.

No pretendemos negar que la obra de Jarnés contiene elementos que rompen con la tradición mimética, especialmente en lo que se refiere a la ruptura de la unidad de la acción, verosímil y necesaria (RICOEUR, 1987, I: 98-100). La tensión

³²⁹ En el caso de la metaficción, la pérdida del orden que experimenta la novela <<fenomenológica>> como consecuencia de la crisis de la trama (R. M. Albérès, 92) conduce a la premisa de que componer una novela no difiere básicamente de componer o construir una realidad, de modo que al cuestionar la autoridad del creador y también de la autoridad de la conciencia y de la mente, que V. Woolf o J. Joyce promovieron paradójicamente a través de las variantes del monólogo (Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes* (Madrid: Cátedra, 1992), 172-192; D. Cohn, 217-245), "metafiction establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language" (P. Waugh, 24). En tanto que el monólogo ha llegado a considerarse un "género nuevo", "desde Joyce la ambición de la estereoscopia novelística se ha centrado en yuxtaponer el mundo objetivo, neutro, macizo, junto a una sensación ultrapersonal" (R. M. Albérès, 271).

entre mimesis y metaficción se desequilibra, no obstante, del lado del primer platillo porque la puesta en claro de la condición ficticia de la mimesis remite a su naturaleza ficticia que inventa el como-si. La metaficción tematiza, en un grado u otro, "el corte que abre el espacio de la ficción" (RICOEUR, 1987, I: 106)³²⁴. Rompe la ilusión reproductiva pero no la ilusión de la mimesis sino que, con la sinceridad que Ortega reconocía al arte nuevo, sitúa el espacio de la ficción como tal espacio a través de la ironía de la actividad mimética. Las novelas de Jarnés -especialmente *Teoría del zumbel*, *Escenas junto a la muerte* y *Locura y muerte de nadie*- proponen el cumplimiento de esa mimesis, mediante una sutil inversión, en el acto de leer (FUENTES, 1989: 31). El lector experimenta la dialéctica de la praxis mimética que, como proceso metafórico de estructuración por el "mythos", permite el placer de reconocer que sólo como imagen, como ficción, tiene consistencia poética y también ética el "mythos" (RICOEUR, 1987, I: 106-111).

El sentido del mito para Jarnés proporciona a la segunda edición de *El profesor inútil* la clave de la evolución de su producción entre ambas fechas (1926-1934). La eliminación del patetismo no doblega lo humano en el arte sino que lo purifica a través de sus cristalizaciones más logradas. No es extraño

³²⁴ J. Kristeva ha indicado que "la <<verdad>> de la productividad textual no puede ser probada ni verificada, lo que quiere decir que la productividad textual es exponente de un campo otro que el de la verosimilitud [...], consiste en el cumplimiento del gesto productivo" (J. Kristeva, *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1981), 105).

que Putnam, que defiende la teoría deshumanizada del arte, advierta que las añadiduras de la nueva edición no siempre sean felices (PUTNAM, 1935-1936: 17). Si a la primera versión se le ha reprochado no sólo una expresión rebuscada sino también indeterminación, imprecisión y oscuridad voluntaria, en una actitud consciente respecto del tema (NORA, 1972, II: 161), la segunda versión, reaprovechando los logros de la primera, recupera la clave básica de la obra de Jarnés: la plenitud presente de la vida transfigurada por el arte y la plenitud de un arte purificado de la irrealidad gracias a su enraizamiento en la vida. El profesor inútil, contemplador, supera la escisión deshumanizada de vivir las cosas o contemplarlas (ORTEGA, 1983, III: 370), al asumir que contemplarlas es vivirlas³²⁷. El universo cerrado y hermético se hace poroso y transparenta un universo donde vida y ficción se entretajan. La vida se afirma como ficción (FUENTES, 1989: 81), abierta al diálogo donde conversamos fraguando mitos. No obstante, la angustia de la mimesis fractura ficción y vida en

³²⁷ Contemplar es vivir lo contemplado recreándolo en la contemplación. Detenerse ante los objetos de la realidad es hacerlos nuestros, enriquecernos con ellos y no poder comprender ya nuestra vida sin ellos. Contemplar es amar lo que, viviéndolo, nos hace vivir. No es posible vivir sin amar y amar, en la línea platónica, es engendrar en lo bello. Conocer a fondo lo que se ama transforma mutuamente en su belleza. En ella se genera la descendencia. Así, "el arte literario no es toda la poesía, sino sólo una actividad poética secundaria. El arte es la técnica, es el mecanismo de la actualización, frente al cual aparece el acto creador de los bellos objetos como la función poética primaria y suprema. Aquel mecanismo podrá y deberá ser en ocasiones realista; pero no forzosamente y en todos los casos" (J. Ortega, *O.C.* I, 375). El interés emerge de las categorías radicales que fundan el género y que se actualizan en la obra que "debe marcarse -y marcarnos- una dirección" en la jerarquía de los valores vitales (B. Jarnés, "Hermes, de fiesta", *ROcc.* XLV, 133 (1934): 99).

una necesaria e inevitable distinción³²⁸.

3.2.1. *Procesos de reconocimiento: la mimesis.*

Uno de los artículos que provocó en su momento una gran repercusión en el terreno de la investigación de las relaciones entre ficción y realidad fue el que J. Searle dedicó a la fuerza ilocutiva de las frases ficticias (SEARLE, 1975). No resumimos el contenido de este artículo ya conocido a través de las respuestas que ha originado (GENETTE, 1993: 35-52; MARTÍNEZ BONATI, 1992: 61-69; GARCÍA BERRIO, 1994: 457-459). La atención que prestamos especialmente a la crítica de Martínez Bonati en "El acto de escribir ficciones", fundada en la preocupación por el status lógico y ontológico de la ficción y su conexión con la realidad, cuyas objeciones serán puestas en relación con las que ofrece otro artículo (REISZ DE RIVAROLA, 1979: 99-170), puede servir de pórtico a los problemas que plantean las obras de Jarnés.

Martínez Bonati discute que la ficción se componga de una

³²⁸ Para V. Fuentes "con la metaficción la novela se convierte en la historia de la escritura, más que en la escritura de una historia" y la escritura se vincula al placer erótico (*Bio-grafía...*, 37). En "El río fiel", el amor entre el profesor y Carlota se escribe en las papeletas académicas que marcan su relación. Se elimina el patetismo del fracaso: "Mi nombre se borrará el primero, porque estaba escrito a lápiz" (Jarnés, *El profesor inútil* (1934), 167). Pero la vida guarda un plus que desborda la ficción: un plus gozoso para el profesor que ve cómo "Herminia [...] acaba de irrumpir en el taller donde mi obstinada fantasía sigue fraguando mitos" (*ibíd.*, 125) o un plus que resulta aplastante, como sucede en el "Preludio en una azotea" de *Escenas junto a la muerte*.

serie de actos de habla que el autor novelístico finge. Para él, "las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza y estructura del <<speech act>> a que pertenecen, ni en su función lógica, sino en su status óntico" (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 63). El hablar de la ficción es un hablar imaginario y no un hablar mediante pseudofrases (ibíd., 1960: 99-101). Ese hablar imaginario sólo es posible si se distingue "entre el acto de la producción (o reproducción) de los signos al hablar, y el acto de hablar" (ibíd.: 67). Esta diferencia significa que, antes de aceptar una imagen del mundo como ficticia, ha de aceptarse un hablar ficticio, el cual no es un hablar simulado del autor, "sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje [...], que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria" (ibíd.: 66).

El hablar ficticio no se reduce a la cuestión, ampliamente superada por la narratología, de atribuir a una figura del narrador, y no al autor, la condición de hablante del texto³²⁹. Ese hablar ficticio apunta a la fundamentación de

³²⁹ Para Gérard Genette, "la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas", pues "en la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento como tal en el relato, toda narración se hace, por definición, en primera persona [...]. La verdadera cuestión es la de si ha tenido o no el narrador ocasión de emplear la primera persona para designar a uno de los personajes" (G. Genette, *Figuras III*, 298-299). De esta distinción analítica, Genette fija dos tipos de narradores por su relación con la historia: *homodiegéticos* y *heterodiegéticos* (ibíd., 299); y otros dos por su nivel narrativo: *intradiegéticos* y *extradiegéticos* (ibíd., 283-286). (Sobre las transgresiones de la categoría de "voz" en el

la realidad imaginaria que configura la ficción. Mediante esta se construyen mundos imaginarios, a través de la absorción de elementos de procedencia diversa -de diversos modelos de mundo- que, de acuerdo con las restricciones de máximos semánticos que operan dentro de ese modelo de mundo y de la estructura de conjunto referencial organizada según las instrucciones del primero, se actualizan en el texto (ALBALADEJO, 1992: 54-57).

Para Reisz de Rivarola "aunque ciertos objetos mencionados en la ficción existan fuera de ella, su inclusión entre los objetos de referencia de un texto ficcional los modifica funcionalmente" (REISZ DE RIVAROLA, 1979: 103). Las definiciones de <<ficticio>> y <<ficcionalidad>> que aporta permiten observar que los elementos ficcionales, adscritos por un autor a un mundo diferente de la realidad efectiva, son ficticios al entrar en una relación semiótica establecida a propósito de una expresión que presenta un referente

<<nouveau roman>> puede consultarse, Christine Brooke-Rose, *The Rhetoric of the Unreal* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 328-337). Considérese que el narrador, tal como lo esboza Genette, lleva a cabo una serie de decisiones estilísticas que determinan la composición y el sentido de esta. En esta línea puede advertirse, como hace Booth, que entre el autor y el narrador se alza la figura del "implied author", al que "consideramos como una versión creada, literaria, ideal del hombre real, es el resumen de sus propias elecciones" (W. Booth, 70). En tanto que la obra inaugura un diálogo es preciso considerar la presencia implícita de autor, narrador, los otros personajes y el lector en ese diálogo, en el cual la proximidad o alejamiento de los interlocutores depende de la intención estética del conjunto (*ibíd.*, 147-151). En todo caso, "sin duda se podría traducir el concepto de *implied author* por *persona*, es decir, esa voz del autor que se expresa a través de la máscara de la ficción" (R. Bourneuf, R. Quellet, 99).

(ALBALADEJO, 1992: 64).

"<<Ficticios>> son todos aquellos objetos y hechos cuya manera de ser es modificada intencionalmente por alguien durante cierto lapso [...]" "<<Ficcionalidad>> designa, en cambio, la relación de una expresión -verbal o de otro tipo- con los constituyentes de la situación comunicativa, a saber, el "productor", el "receptor" y las "zonas de referencia", a condición de que al menos uno de estos constituyentes sea ficticio, esto es, intencionalmente modificado en el modo de ser que normalmente se le atribuye" (REISZ DE RIVAROLA, 1979: 105).

Los contenidos atribuidos a estos dos conceptos plantean una cierta recurrencia circular, debido a la línea pragmática que retoma explícitamente de J. Landwehr³³⁰. La ficcionalidad depende del contenido de lo ficticio y este, a su vez, requiere ser explicado como portador de ficcionalidad. Reisz de Rivarola proponía en su artículo estudiar las bases de una Semiótica de la Referencia que tuviese en cuenta que "tanto lo ficcional como lo literario sólo son definibles en relación con interpretantes, esto es, con categorías que se constituyen pragmáticamente" (ibíd.: 113).

La noción de realidad que manejaba la profesora peruana correspondía a una distinción entre realidad y facticidad, de modo que ciertos hechos fácticos, los menos predecibles, modifican la realidad en el sentido de que transforman el contexto de causalidad del que uno se fía al actuar. A dicho contexto se incorporan nuevas posibilidades no contempladas con anterioridad. Aquellos hechos cuestionan la existencia de

³³⁰ J. Landwehr, *Text und Fiction. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und Kommunikationstheoretischen Grundbegriffen* (Munich: Fink, 1975).

una certeza previa y conllevan la reestructuración de los juicios de probabilidad ligados a ella (ibíd.: 121). Tal noción de realidad se derivaba, por una parte, de la hipótesis de que lo literario no es tan sólo una cualidad que se añade a lo ficcional sino que lo condiciona de diversas maneras (ibíd.: 105) y, por otra parte, intentaba abrir el camino hacia un replanteamiento de la noción de realidad que trata de que responda a "modelos interiores del mundo exterior puestos en juego por los comunicantes en el acto de comunicación" (ibíd.: 120).

El acercamiento de Reisz de Rivarola puede situarse en el gozne entre una interpretación semántica y otra pragmática de la realidad en la ficción. Si bien la realidad ficticia corresponde a modelos que son puestos en juego, y por tanto pactados, por los comunicantes -autor y receptores-, la ficción pretende sobre todo una fidelidad fáctica, de modo que en la ficción quede absorbida la realidad en virtud de la mimesis. La especificidad de los textos ficcionales considerados literarios se encuentra en la resolución satisfactoria "de todo conflicto entre las exigencias de verosimilitud genérica y verosimilitud absoluta" (ibíd.: 130), aunque a ello se añada, como consecuencia, la competencia del receptor para reconocer "las normas seguidas o quebradas por el productor y la elaboración de expectativas acordes con ellas" (ibíd.: 130)³³¹.

³³¹ La "modificación intencional" que caracteriza los objetos ficticios no apunta a ningún acto psicológico de un individuo -el creador-, como recuerda Schaeffer, "sino a la

La distinción entre lo posible según lo verosímil y lo posible según lo necesario vincula la ficción a la fidelidad fáctica, puesto que, en efecto, las cosas posibles según lo verosímil o según lo necesario sólo son igualmente posibles si se las piensa como no fácticas, susceptibles de volverse fácticas, y, en cambio, no son igualmente posibles si se considera el grado de su respectiva posibilidad de convertirse en hechos fácticos, lo cual depende de las condiciones a que tales cosas posibles estén ligadas (ibíd.: 137).

La fictivización de la realidad tiene una extensión mucho más desarrollada en la Semántica de la Narración que ha elaborado el profesor Albaladejo (ALBALADEJO, 1986; 1992). Su teoría del modelo de mundo y su ley de máximos semánticos permiten una delimitación más precisa del ámbito ficcional gracias a criterios semántico-extensionales que tienen su manifestación en la superficie textual. Esta resulta de la intensionalización de la estructura de conjunto referencial, regida según las instrucciones del modelo de mundo a partir del que se ha formado, en la estructura macrosintáctica de base (ALBALADEJO, 1992: 40-42, 52-63). T. Albaladejo economiza teóricamente las seis posibilidades de fictivización que Reisz de Rivarola propone según las modalidades atribuibles a los componentes del mundo ficcional (REISZ DE RIVAROLA, 1979: 138-

intencionalidad inherente al texto (o al modelo de lectura) y se manifiesta, por lo tanto, a través de rasgos textuales propios (por ejemplo, el pacto de lectura). Es decir, se trata de una intención institucionalizada" (J.Mª. Schaeffer, "Del texto al género...", M.Á. Garrido Gallardo, *op. cit.*, 168, nota 21).

140), y ello gracias a las restricciones de la ley de máximos semánticos (ALBALADEJO, 1992: 57-58). Asimismo, los criterios para una tipología de los textos literarios ficcionales (REISZ DE RIVAROLA, 1979: 141-144) quedan englobados por las restricciones de la ley de máximos semánticos que tienen en cuenta la inclusión de los submundos de la estructura de conjunto referencial (ALBALADEJO, 1986: 70-71).

Reisz de Rivarola sostuvo que las relaciones entre el mundo real y el mundo fantástico se hacen irreducibles a cualquier forma de legalidad conocida, tanto natural como sobrenatural (REISZ DE RIVAROLA, 1979: 144-164). Los límites de la ficción literaria corresponden entonces a aquellos textos que no registran el discurso imaginario de otro sino que sostiene su propio discurso asumiendo todas las reglas semánticas y pragmáticas que correlacionan palabras o frases con el mundo de nuestra experiencia y, por otro lado, a aquellos textos en los que no tiene sentido hablar de modificaciones modales de los objetos y hechos de referencia por cuanto las palabras y frases no pueden ser correlacionados ni con el mundo fáctico ni con ningún modelo de realidad sino que se limitan a autodesignarse (ibíd.: 164-166).

Por lo que respecta al primer límite, la propia estudiosa reconoce que sus contornos nos son fácilmente delineables. Las autobiografías, las cartas, las memorias o los ensayos pueden poseer no sólo una calidad literaria sino también ficcional no debida en exclusiva al "consenso de editores, críticos y

lectores coetáneos del productor o de generaciones posteriores" (ibíd.: 164). Para Francisco Ayala, por ejemplo, no habría diferencia alguna entre una obra de ficción y un discurso retórico (AYALA, 1984: 10-12) porque la obra de arte literaria es una configuración de lenguaje imaginario que logra salvar la contigencia temporal (ibíd.: 15). Respecto del segundo límite, los problemas que plantea se debe a su relación con una teoría de los géneros de ascendencia aristotélica. Tal límite sería la poesía lírica que Aristóteles no recogía al no tratarse de un género mimético (HAMBURGER, 1957, 1995: 17-19). Sin embargo, la poesía lírica no sólo puede ficcionalizar la experiencia expresada sino que también corresponde a un modo genérico cuya conciencia histórica tardó en hacerse presente en la tradición poética y retórica occidental (GARCÍA BERRIO, 1992: 19-30; 1977; 1988).

En *El profesor inútil* la presencia del narrador en primera persona desde el comienzo, caracterizándose como personaje en función de su discurso ("Pienso, luego existo. Existo, luego soy feliz" (JARNÉS, 1926: 11)), garantiza que cuanto se relata tiene existencia "real" en el mundo imaginario que inaugura su voz. Esta voz, lírica, se aventura a percibir la realidad exterior y a fundirse con ella en su narrar. En virtud del pacto de ficción, el lector acepta no la transcripción de realidades previas sino la particular naturaleza de la representación. La suspensión voluntaria del descreer que caracteriza a la "fe poética", según Coleridge, pone de relieve y tematiza la deixis autorreferencial de la

ficción ("No me siento la carne, luego existo plenamente. Existo plenamente, luego soy feliz" (ibíd.)). La afirmación de la existencia plena de un personaje ficticio apunta a la "irrealidad como tal irrealidad" (JOHNSON, 1988: 15-16). El ser ficción de un personaje existe en y mediante la existencia real y propia de otro ente -la representación, la imagen como hechos de nuestra vida psíquica (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 102)-.

Los actos de referencia en la ficción no han de ser atribuidos al autor en cuanto que los simula sino al productor ficcional del texto, de tal modo que el autor se limita a imaginar y fijarlos verbalmente. Para Martínez Bonati, la comprensión de la ficción narrativa obliga a aceptar la verdad de las palabras del narrador en sus frases mimético-representativas. El crédito básico que se le concede es requisito para la imagen de mundo. El autor no está fingiendo hablar o escribir sino que está imaginando un discurso ajeno y ficticio para que un lector pueda reimaginarlo (MARTÍNEZ BONATTI, 1992: 68). Se matiza así la tendencia de la teoría de los actos de habla a considerar que la utilización pseudorreferencial de la lengua se deba al hecho de que las condiciones de referencia no son asumidas como elementos extratextuales ya dados sino que son creados por el texto mismo (REISZ DE RIVAROLA, 1979: 167-168). La aserción de frases en la ficción tiene un carácter auténtico de índole imaginaria. El narrador garantiza la existencia de un determinado estado de cosas (DOLEZEL, 1980: 7-25). Tal estado de cosas que configuran la imagen de mundo conlleva que su

representación coincide con su colapso (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 96). Lo representado sólo tiene existencia en la representación, de modo que la ficción es una ilusión pero no es una simple irrealidad por cuanto "el individuo ficticio tiene existencia, pero prestada, no la suya, sino la existencia y realidad de la imagen". La ficción, así, es un hecho real de nuestra vida psíquica (ibíd.: 104).

Las palabras del profesor inútil no remiten a una autorreferencialidad excluida del mundo de la realidad efectiva. Se limitan a tematizar que el mundo representado en la novela surge como imagen, esto es, que sólo como existencias derivadas transparentan una sustancia que se quiere evaporada. Al saberse la mimesis diversa de las presencia real de los objetos representados, la posibilidad de estilo que queda abierta atiende a la configuración imaginaria de su propia necesidad y verosimilitud. La labor de zapa que las novelas de Jarnés llevan a cabo insiste en invertir la tendencia del estrato mimético a aparecer como mundo y no como el estrato lingüístico en que consiste (MARTÍNEZ BONATTI, 1960: 54).

La introducción en la edición de 1934 de la reflexión sobre el mundo de las mitologías clásica y bíblica puede interpretarse como el interés por acrecentar la coherencia de la novela. No obstante, pese al indudable acierto con que aclara su trayectoria novelística anterior, en su conjunto la novela se resiente de sus ampliaciones porque contribuyen

sobre todo a justificar la estética que su autor había ido elaborando desde su primera edición³³². Sobre la cuestión del mito y el amor se ha tratado con anterioridad. Interesa ahora recalcar que el carácter alusivo del mito le proporciona a Jarnés un medio de distanciarse de las situaciones contemporáneas a través de una redescrición de la realidad ajustada a la expresión poética y emocional de sus propias vivencias, de la que no se excluye la desmitificación paródica (BERNSTEIN, 1972: 60; GRACIA GARCÍA, 1988: 46; JOHNSON, 1988: 18; MARTÍNEZ LATRE, 1989: 133). La confianza en la capacidad del mito para caracterizar a los personajes construye un marco de percepción y readaptación del mundo real. La tensión entre carácter mítico y personaje abre el espacio de la ficción como ámbito en que se consolida el instante arrancado al flujo destructor del tiempo. El profesor, que rara vez actúa y cuya timidez casi le paraliza, descubre el poder vital del mito que no sólo le ayuda a caracterizar a los demás personajes³³³ sino

³³² "Hoy Benjamín Jarnés añade a estos capítulos novelescos de su obra, otros dos, el inicial Discurso a Herminia y el epílogo En resumen. En estos dos ensayos es donde Jarnés, con fría inteligencia, mide, mejor que nadie pudiera hacerlo, la distancia que le separa del autor de 1926" (P. Salinas, "Benjamín Jarnés, novelista", *Índice Literario*, Año III, 2 (1934): 24).

³³³ Para T. Albaladejo, "cada uno de los mundos de individuo (submundos) de la estructura de conjunto referencial es susceptible de ser dividido en submundos de acuerdo con las diferentes actitudes de experiencia de dichos individuos en conexión con la temporalidad" (T. Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (Alicante: Universidad, 1986), 71). El profesor, que rige el universo imaginario en su contemplación -perspectiva lírica-, se enfrenta a la realidad vital de acuerdo con su submundo cultural, en que se incluyen los mitos. La polaridad entre realidad e intimidad no colapsa el mundo, sino que convierte a este en un ámbito de exploración imaginaria que culmina en la plenitud erótica (*El convidado de papel, Paula y Paulita, Lo*

a transfigurarse en la sustancia vital que alienta el mito.

En "Mañana de vacación", aparte de la referencia al juego metaficcional del prólogo en que el mito se reconstruye al mismo tiempo que el texto va desarrollándose³³⁴, Herminia afirma la espontaneidad vital -la afirmación del presente- donde la cultura se asienta para edificar la vertiente ideal. Vive en el "pluscuampresente" ("Toda la existencia intensificada en un hoy" (JARNÉS, 1934a: 122)), que, como para Viviana, no constituye la contraposición entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura sino su cópula³³⁵. El cartel que representa a Herminia desnuda "irrumpe en el taller donde mi obstinada fantasía sigue fraguando mitos". El cerebralismo no es negado sino potenciado por una imagen³³⁶ que

rojo y lo azul).

³³⁴ Se incorpora el prólogo al eje central de la novela. En forma de discurso, el "autor" abre un diálogo con la mujer que no existía con Dánae-Eulalia en el prólogo de *El convidado de papel*. Herminia, mujer mítica y real al tiempo, anticipa el tipo de mujer selecta y granada que, comenzando por Esther, culmina en Eufrosina.

³³⁵ "Hoy hubiera querido reducir mi vida a la pura existencia, a la gozosa comprobación de mi existencia, pero una dríada me ha abierto las puertas de la acción, de la aventura" (B. Jarnés, *El profesor inútil* (1934): 122).

³³⁶ Adviértase la diferente consideración del cartel que representa a Herminia desnuda, a pesar del carácter antilírico que se le atribuye (B. Jarnés, *op. cit.*: 129), y las postales que reproducen la estatua de la mujer del protagonista de *Escenas junto a la muerte* en el último capítulo. El problema de las copias y originales no depende sólo de la crítica a la ilusión mimética sino también de la capacidad técnica de una sociedad industrial que pone en peligro la figura humanística del creador ("El triunfo del espíritu mecanicista es la derrota de la individualidad" (*ibíd.*: 55)). A este respecto es clásico el estudio de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad tecnológica en la sociedad industrial.

suscita, ante el encuentro con la Herminia real -dentro del mundo ficticio cabe distinguir los submundos artísticos que desempeñan un papel clave en muchas ocasiones³³⁷- una reacción que "pone de relieve que el profesor considera a Herminia como la encarnación de la realidad pura capaz de evocar experiencias míticas" (OOSTENDORP, 1983: 219)³³⁸.

La perspectiva lírica, las digresiones ensayísticas, la independencia relativa de sus fragmentos y la condición conscientemente ficticia del mundo novelesco rompen con la composición coherentemente verosímil del realismo. Sin embargo, el universo cerrado y hermético de la ficción no es completo. "La continua tensión entre la autorreferencialidad y la vida que encontramos en sus textos" (FUENTES, 1989: 26-27) anima a indagar la cohesión que el mundo novelesco de Jarnés reclama para sí³³⁹.

³³⁷ Por poner un ejemplo de los <<Nova Novorum>>, el relato "Cita de los tres" de P. Salinas (*Narrativa Completa*, 25-33).

³³⁸ Con gran acierto, Bernstein insiste en que el carácter de Trótula, protagonista del quinto capítulo, "is functioning more as a "real" manifestation of those intangible influence than as a personality which is the result of a development through imagined experiences of his own in the novel and through the influence of other characters in the work" (J.S. Bernstein, *op. cit.*, 61).

³³⁹ "El mundo novelesco jarnesiano no tendrá, pues, [...] la precisión de una realidad vista cara a cara y transcrita en su mismo nivel [...]. No sabemos si esa actitud es de suyo favorable a la producción de una novela en el sentido clásico de la palabra. Se suele afirmar que perjudica a la novela, pero acaso se refiera al concepto de novela imperante en la época realista" (P. Salinas, "Benjamín Jarnés, novelista": 23).

Podemos adelantar que en el caso de *El profesor inútil* se resiente la coherencia interna por dos factores. En primer lugar, la primera edición construía con vocación fragmentaria la imagen fragmentada que el profesor trataba de construir en la ficción de su imagen. En tres capítulos independientes, se relataban tres aventuras -aventuras contemplativas- del profesor. En cambio, en la segunda edición, los dos primeros capítulos desarrollan la aventura con Ruth. En el tercer capítulo se alude a Ruth (JARNÉS, 1934a: 109) como una aventura ya pasada. Por tanto, los tres primeros capítulos presentan cierta continuidad temporal marcada por una lógica causal. "Una papeleta" corta el encadenamiento anterior³⁴⁰.

En segundo lugar, en el capítulo de "Trótula" el autor tiene que introducir una dedicatoria para justificar la discontinuidad respecto de los otros capítulos. La primera persona que guía el relato ya no es el profesor inútil sino un empleado de funeraria. Aún tratándose de un recurso narrativo e irónico, con el fin de justificar su inclusión, se afirma que la materia presentada pertenece a "un libro -inconcluso-, del cual aparecen aquí dos capítulos" (ibíd: 172). Desde un punto de vista formal se rompe la unidad semántica del libro, presidida por el profesor. Jarnés parece más preocupado en la edición de 1934 por insistir en el contenido mítico que se utiliza para caracterizar a los personajes que en la

³⁴⁰ Para destacar que la unidad de espacio y tiempo se comportan como meros indicadores al servicio de los acontecimientos, H. Oostendorp se ve obligado a hacer abstracción del capítulo "Zoco y bodegón" (H. Oostendorp, art. cit., 208).

coherencia estructural.

Puede alegarse que en *Paula* y *Paulita* las dos partes de que consta la novela están marcadas por un cambio del foco narrativo de la primera a la tercera persona. El narrador omnisciente alterna con un narrador actante que se convierte en protagonista (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 142). Con todo, la tensión entre ambas perspectivas se aunan en la imagen con que tanto Julio como Mr. Brooks intentan construir su propia identidad. La sustitución de un narrador *homodiegético* e *intradiegético* por uno *heterodiegético* y *extradiegético* en la segunda parte no sólo tiene por función recordar al lector que el "yo" narrador es el sujeto del discurso mientras el "yo" personaje es el sujeto de la historia ("story") y que finalmente, más allá del discurso completo, late la voz autorial, una subjetividad presente sólo en términos de ausencia real (WAUGH, 1984: 134-135), sino que ese desplazamiento sirve para esbozar la imagen de los personajes desde la perspectiva de un <<cristal>> en que se refracta la construcción de la identidad en cuanto las vivencias se traducen en experiencia artística (GULLÓN, 1984: 18), como demuestra la inclusión en el propio mundo novelesco de niveles narrativos metadiegéticos que se entrecruzan en un juego de intertextualidades que da forma al relato (GENETTE, 1989: 283-289; BROOKE-ROSE, 1981: 334).

Así, Jarnés sostiene, en una perspectiva antirrealista, que la vida es una ficción (BOYD, 1983: 18) de modo que la

novela construye la vida como un teatro desde fuera (JARNÉS, 1929a: 203). Mr. Brook entrega a Julio sus cuadernos íntimos que son los generadores de todo el espectáculo, en que se entrecruza la vida y la literatura en el texto vital (JARNÉS, ROcc., XXVII, 81, 1930: 400) y al que ambos personajes asisten, de tal modo que comienza a desarrollarse en la obra de Jarnés "esta dimensión *posibilista* de la novela contemporánea que consiste en hacer objeto de la narración los mismos procesos operacionales" (BAQUERO, 1989: 133) y que alcanza su cenit en *Teoría del zumbel*.

Según V. Fuentes, *Paula y Paulita* parodia y deconstruye una novela rosa, procedimientos que sirven para denunciar la falsedad e inautenticidad y explorar mundos ficticios y verdaderos alternativos (FUENTES, 1989: 81). Existen varias versiones sobre el origen del balneario, algunas de las cuales el protagonista relata: al comienzo de la novela registra una (JARNÉS, 1929a: 47-53) y hacia la mitad informa a Paulita de otra que se adecúa a las expectativas de la joven (ibíd: 96). Cada una de estas versiones ponen en entredicho y desactivan, en apariencia, la validez de la extensión referencial de las frases narrativas. Pero el narrador actante protagonista es consciente de que su validez responde a los intereses de la dirección del balneario. Tematizar la falsedad de la ilusión realista, tomada como trasunto de la realidad, mantiene todavía el principio de la autoridad de quien dirige la representación. Las versiones sobre el origen del balneario difieren pero las frases del narrador que, al exponerlas, hace

resaltar las contradicciones tienen un valor irrestricto para el lector³⁴¹, que cuenta con que la parodia sirva para que "by undermining an early set of fictional conventions which have become automatized, the parodist clears a path for a new, more perceptible set" (WAUGH, 1984: 64).

La pérdida de la identidad social e individual de un narrador que como protagonista quiere borrar los vestigios de su personalidad³⁴² es buscada de manera insistente (desde el principio, este deseo caracteriza al personaje de Julio que se lamenta de que conociendo a Paula y Paulita pierde su anonimato en el balneario, ya que sólo esperaba ser reconocido por el número de su habitación (ibíd.: 46)). Pretende escapar de la limitación que imponen los márgenes de la biografía. La perspectiva lírica deshace la trama de sucesos encadenados en beneficio de una secuencia de imágenes que destacan en forma espacial un estatismo contemplativo. Al equivocarse de habitación, Julio ve una figura de mujer reflejada por la escasa luz, sin que el lector ni el protagonista sepan si es

³⁴¹ Para L. Hutcheon "metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is. Autorrepresentation is still representation" (L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* (London-New York: Routledge, 1991), 39). En el desplazamiento de una mimesis del producto, propia de la novela realista, a una mimesis del proceso de representación se encuentra el eje de nuestra consideración de que las novelas de Benjamín Jarnés pertenecen todavía al ámbito mimético.

³⁴² Este tema reaparece en *Locura y muerte de Nadie*. Arturo desea difuminar su personalidad, deshacerla en un mundo masificado que puede proporcionarle, como en las relaciones eróticas, la pérdida de la sensación de sus límites corporales. Juan Sánchez, en cambio, lucha agónicamente, en sentido opuesto, por afirmar una personalidad que no posee.

la madre o la hija (31-ss).

Ambas mujeres reflejan una ante la otra el deseo amoroso de Julio, haciéndose presentes mediante su retracción. Cuanto más se acerca y más desea Julio a Paulita, más se aparta esta hacia el Casanova que pone la empresa del balneario a disposición de sus clientes. Cuanto más se aleja de Paula, más próxima y envolvente se le muestra. El amor, la efusión erótica, huye en esta novela de la introspección psicológica como modo de explicar la motivación de los personajes. La historia de Paula, amante de Brooks, padre de su hija y socio de su marido, muerto de infarto al enterarse de las relaciones de su esposa, parodia tanto las dificultades sentimentales de la mujer burguesa de la novela rosa como de la realista en sus cimas estéticas (*Madame Bovary*, Ana Ozores). La pulsión erótica de Julio deshace los contornos figurativos en favor de la geometría del amor.

El amor, como Ortega había expuesto en los *Estudios sobre el amor* (ORTEGA, 1983, V: 549-626), consiste en un desplazamiento hacia el otro que se convierte en en el eje de la vida de cada uno³⁴³. La atracción por Paulita se encamina hacia su éxtasis en la medida que desaparece la individualidad de la muchacha y emerge su fondo femenino como imán atractivo:

"Soy tangencial a otra esfera vibrante. Giro a

³⁴³ La capacidad amorosa de Julio, para enamorar y ser enamorado, se apoya en que escucha con "los ojos, que tan hábilmente suelen desviar las irradiaciones del espíritu, aprendiendo a ser -ladinamente- el espejo del alma de los otros" (B. Jarnés, *Paula y Paulita*, 57).

ciegas en torno a otro centro del universo. Paulita me ha arrebatado el trono [...]. Porque sólo el amor puede hacernos abandonar el eje del mundo, para cederlo a una mujer" (JARNÉS, 1929a: 96).

El amor, "pura actividad sentimental hacia un objeto", exige al que ama "no simplemente <<estar>>, sino actuar hacia lo amado" (ORTEGA, 1983, V: 576). En cambio, los personajes de Jarnés muestran timidez y parálisis (en *El profesor inútil* Ruth acaba declarándose al profesor). Frente a la concepción amorosa de Ortega, Jarnés suele mostrar a sus personajes masculinos respondiendo a una invitación gratuita de la feminidad, que no tiene por qué corresponder (por ejemplo, en *Escenas junto a la muerte*) con el éxito de sus pretensiones. En la mujer no se ve al individuo sino que, a través de él, se contempla la fuente de atracción erótica ("Cada mohín despectivo de Paulita, ha sido un empujón que fue acercándome de nuevo al eje del mundo" (JARNÉS, 1929a: 137)):

"Paula es ya sólo un complemento de mi carne. Mientras se deja penetrar dulcemente, puede tomar el gozoso latido cósmico por el alba de un verdadero amor" (ibíd.: 143).

En esta escena final de la primera parte, los fuegos artificiales se tornan símbolos del gozo de la instantaneidad que permite

"ser un ente que goza en borrarse todo gesto individual, dejándose convertido en un pedazo de materia trémula al ardiente contacto de lo que le precede o le sigue" (ibíd.: 142).

El amor ofrece la posibilidad del enajenamiento, que llega a diluir la referencialidad en beneficio del puro ademán. El progresivo desnudamiento de la realidad favorece a la imagen

que se construye a partir de ella ("Vuelve el arte a la célula" (ibíd.: 17)). Esta actitud lleva consigo una progresiva desintegración de la figura y su forma en un imagen característica de una greguería ("El cohete es un niño funámbulo que se precipita a corregir la plana del cielo" (ibíd.: 139))³⁴⁴.

La segunda parte ofrece, de acuerdo a la alternancia entre narradores antes señalada, una aparente reconstitución de la realidad exterior que opera como referente "intensionalizado" en el texto artístico. Al denunciarse la ilusión de realidad y exaltarse la fuerza transgresora del erotismo que irrumpe y destruye el mundo de la ficción, la relación de las secciones sintáctica y semántica de la construcción ficcional realista prevalecen como los restos de una estructura macrosintáctica que ha sido tematizada por la irrupción vital del erotismo:

³⁴⁴ J.S. Bernstein incide en un factor básico que Jarnés apunta en la "Nota Preliminar" de *Paula y Paulita*: "será preciso que volvamos a enamorarnos del mundo, risueñamente, como niños" y "sólo ese amor puede hacer que, de nuevo, volvamos a pintar alguna cosa en el muro en blanco" (B. Jarnés, *Paula y Paulita*, 19) (J.S. Bernstein, *op. cit.*, 29, 52). De lo cual puede deducir que "in Jarnés' characters we are basically in the realm of cognitive psychology, the psychology of vision, audition, and sensation" (ibíd.: 42). Para Robert Scholes el arquetipo de la ficción es el acto sexual debido al "fundamental orgasmic rythm of tumescence and detumescence, of tension and resolution, of the intensification to the point of climax and consummation" (R. Scholes, *Fabulation and Metafiction* (Urbana: Illinois University Press), 26). En esta dirección, la pulsión erótica se imbrica en el discurso a través del que se constituye, por lo que "the meaning of sexuality is its own obstruction. Sexuality is not something that is disguised or hidden by discourse, by rhetoric, it is itself a rhetoric because essentially ambiguous" (Ch. Brooke-Rose, 47)

"He perdido el sentido arquitectural del universo, al perder la clave del gran arco; y, rota ya la cúpula, sólo me resta jugar al ajedrez con las dovelas" (ibíd.: 137).

Mr. Brooks reconstruye a través de la parodia y de la ironía (la Abadía de los Fresnos, la leyenda de los tres novicios, el látigo de Venus -que reaparece en *Viviana y Merlín*-, la leyenda de Eufrosina) y a través de sus notas y, sobre todo, de sus conversaciones con Julio el universo imaginario de la novela, "celebrando el alegre abrazo de Eros y Tanatos, en la ya citada ceremonia [en la gruta de la Abadía] de exaltación dionisiaca -vino y mujeres- que comparte con Julio, su doble" (FUENTES, 1989: 82).

Al tratar las novelas *El convidado del papel* y *Lo rojo y lo azul*, destacábamos el hecho de que la imagen autobiográfica consistía básicamente en verse a sí mismo a través de sus personajes. Quería esto decir que sus personajes no eran reflejos del autor sino que este adquiría su imagen como reflejo del proceso metafórico con que se constituían sus personajes. Ricoeur ha propuesto que la tragedia enseña a "ver" la vida humana como lo que el "mythos" exhibe. El proceso de la mimesis constituye la dimensión "denotativa" del "mythos", en cuanto aquella opera como "referencia metafórica". La ficción mimética redescubre la realidad de acuerdo con su modelo de percepción y comprensión (RICOEUR, 1975: 308-310). En este sentido, la teoría de la metáfora que Ortega había expuesto en el *Ensayo de Estética* y en *La deshumanización del arte* no lleva consigo una disociación del

arte respecto de la realidad puesto que la abolición del sentido literal por su impertinencia supone una transformación del objeto estético en el plano global del sentido, cuya interpretación amplía el horizonte del mundo en tanto que, inaugurando una referencia dialógica, lo que el lector recibe es "la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella" (RICOEUR, 1987, I: 154).

Recalcar el carácter metaficcional de estas novelas obliga a considerar de cerca sus posibilidades miméticas. La última sección de *El profesor inútil*, "Trótula", se plantean los problemas de la personalidad de los personajes en el mundo de la ficción (JOHNSON, 1988: 19). El epílogo resulta especialmente interesante. Julio Aznar presenta el esbozo de un relato que teoriza sobre la construcción del ente de ficción a partir de un referente de la realidad. Judas Tadeo Martínez del Prado, comerciante, se convierte en héroe de novela porque ha sido "definitivamente arrancado de la realidad" (JARNÉS, 1934a: 253). Siendo personaje real se escapa de la realidad al incluirlo en el destino libremente necesario de la ficción como tal ficción ("hay que sacar muchas pruebas de un personaje antes de arrancarlo a la realidad" (ibíd.: 257)). El ingreso en el mundo sometido al hermetismo de la ficción lo libera de la contingencia real. Por eso, el personaje ficticio goza de una autenticidad de la que carece el hombre en la vida real. La necesidad ficticia proporciona la libertad de imaginarse como el que uno quiere

llegar a ser. Lo verosímil engloba el mundo de la posibilidad, no como lo probable, sino como metáfora de la existencia, presencia anticipada de una realidad no sometida a las pretensiones de verdad (MOLINUEVO, 1992: 75-78).

He aquí la risueña paradoja del personaje de Judas Tadeo. Con una ironía homenajeadora, Jarnés parodia el uso de Galdós de los nombres propios como marca caracteriológica. Judas Tadeo, bajo el nombre del patrono de los imposibles, "héroe de novela psicológica" (253), amante apasionado sacado de las pruebas de un molde de comerciante, "continúa siendo un personaje falso en la vida ordinaria, auténtico dentro de la novela" (255)³⁴⁸. Es el héroe de un relato que intencionadamente se llama "Transmigración". Está situado a medio camino entre la realidad y la ficción. Su imagen se constituye en el proceso de enajenación ficticia. La vida se afirma como ficción en la medida que la ficción depura las líneas de energía que caracterizan la vida humana. En el sentido dramático de Ortega, el hombre tiene que hacer su vida anticipando siempre el futuro. Actúa para hacer del futuro su presente. Tiene que inventarlo imaginariamente.

En el caso del personaje de Judas Tadeo, Jarnés propone

³⁴⁸ En "En resumen" confluyen los temas del amor y del mito que se incorporan a la experiencia literaria de la biografía: "Por el amor el hombre escapa a sí mismo reconociendo a otro ser humano como el centro de su mundo. El arte y el mito dan forma a las experiencias humanas y abren la posibilidad de elucidarlas. El descubrimiento que el hombre hace así de sí mismo, de su prójimo y la naturaleza lo lleva a actuar de tal suerte que la vida se convierte en "alegría", un diálogo al servicio del otro" (H. Oostendorp, art. cit.: 215).

un juego en un mundo internamente consistente, el de la creación de un personaje ficticio, que resulta no de comentario sobre el contenido de la historia sino sobre el acto de narrar, es decir, sobre la construcción de la historia (WAUGH, 1983: 131) de otra novela. El diferir la inscripción de los personajes mediante el desplazamiento y transgresión de los niveles narrativos (GENETTE, 1989: 289-292) insinúa, por un lado, que los caracteres, formados como ficciones, sugieren que, a fin de cuentas, todos somos metafóricamente ficciones y, por tanto, que existe un mundo sustancial real contra el que se alzan las figuras de los personajes en términos de referentes imaginarios (WAUGH, 1984: 59), y, en segundo lugar, como consecuencia de lo anterior, que, no estando hechos de meras palabras los caracteres, sólo acceden a manifestarse en la medida que las palabras los configuran (BOYD, 1983: 35). En las novelas culminantes de Jarnés -*Locura y muerte de Nadie* y *Teoría del zumbel*-, se lleva a cabo, fundamentalmente en la primera, la tematización de la condición del personaje novelesco, inscrito como signo en el texto, y, por consiguiente, individuo ficticio que no existe propiamente, pero, al mismo tiempo, apariencia de otro ente que sí existe y que es la imagen y con la cual se confunde, mediante el efecto de lo real, dado que "la imagen, la representación, cuando funciona como tal, no se muestra sino como su objeto, no aparece sino como el objeto ausente/presente" (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 98). La ficción tiene lugar en cuanto que lo representado no tiene otra consistencia que la de su imagen como "presencia imaginaria sin sujeciones a una imitación fiel

de las presencias reales" (ibíd.: 100). No tiene sino una existencia enajenada de una imagen que es toda su realidad. En este sentido, el arte como ilusión, como plus imaginario de la existencia, que llega a desembocar en las obras de Jarnés en el planteamiento de la propia estructura de la ficción, presenta un fenómeno habitual en el arte del siglo XX, que al resaltar

"el movimiento de retracción del acento temático, de lo representado a la representación, asume el carácter de una estructura esencial, y se desplaza aún más acá de la imagen misma hacia la materialidad no representativa del signo desfuncionalizado" (ibíd.: 109).

Los personajes de Jarnés entran "a formar parte de un linaje de seres transmigrantes" (PUTNAM, 1935: 20). El narrar literario de Jarnés se convierte en un ensayo de transustanciación personal a través de vidas desdobladas, en que funda de modo radical la melancolía ante el tránsito y la muerte a través de la exaltación erótica (GARCÍA BERRIO, 1994: 467). Jarnés se desdobra en Julio, que en Paula y Paulita acaba sucumbiendo en un reconocimiento ambiguo a la gloria carnal. Pero la desaparición de la primera persona requiere una visión omnisciente que asegure el dominio sobre los espacios implicados en la ilusión ficcional (GARCÍA BERRIO, 1994: 468). La defensa ante la muerte y la decadencia conducen a Brooks al suicidio pero también a prolongarse en Julio. La circularidad de la existencia -circularidad donde a la pulsión de identificación sigue la marca del distanciamiento y desviación que asegura la metafóricidad de la propia existencia- permite a Brooks prolongarse en Julio, puesto que

ambos han compartido la misma mujer, que en su presencia inmediata es la síntesis eterna de la madre y la hija ("Eran, son, serán una misma" (JARNÉS, 1929a: 173)).

Este proceso de simbolización que funda el espacio ficticio con la marca de la escisión asegura la posibilidad imaginaria de construir realidades alternativas que venzan los límites del tiempo, a lo cual ya nos referimos con motivo de *Viviana y Merlín*, sobre todo, y de *la Vida de San Alejo*. Igualmente, la indagación fantástica puede quedar atezada por la amenaza invencible de la muerte (*Teoría del zumbel, Escenas junto a la muerte*). Ahora bien, la construcción de esas realidades imaginarias atañe a la formación de "tramas" que establezcan una concordancia o consonancia no sólo entre los incidentes imaginarios sino que contribuya a garantizar la persistencia temporal de la narración entre un comienzo y un fin (KERMODE, 1983: 63)³⁴⁶.

Por ello, uno de los problemas de la narración

³⁴⁶ Hemos señalado que para M. Baquero el "ritmo" de una novela era más fácil de aprehender que su "diseño espacial" (M. Baquero, *Estructuras...*, 87) en tanto que el tiempo marca el proceso de constitución de la ficción hasta el punto que el riesgo que asume el novelista consiste en no concluir, en no rematar sino en extenderse (E.M. Forster, 166-168) como manifestación de la sobreaabundancia de sentido de lo revivido en la narración (R. M. Albères, 113). La conclusión "redentora del tiempo" descubre que "las experiencias reservadas para un significado permanente, extraídas del fluir del tiempo, no forman un diseño en el espacio sino que puntualizan ese orden del tiempo, libre de contingencia, en el cual sólo la novela prototípica existe en forma total" (F. Kermodé, 172). En *Teoría del zumbel* ese orden del tiempo está esbozada en la invitación de Dios a Saulo a que penetre "en la región de lo Absoluto, a dominar el Espacio y el Tiempo, como yo los domino desde mi cabina sagrada" (B. Jarnés, *Teoría del zumbel*, 201).

contemporánea cuya renovación iniciaron, principalmente, Marcel Proust, Thomas Mann, James Joyce o Virginia Woolf consiste en que la consideración de la novela como mito que debe ser descifrada (ALBÉRÈS, 1971: 153-154), y que no supone *per se* problema estructural alguno, debido a la libertad formal del género (BAQUERO, 1989: 75-78), se desplace hacia una estimación espacial de las estructuras literarias que suponga una victoria sobre el tiempo (KERMODE, 1983: 57). El tiempo y su sensación se convierten en el eje de la nueva novela que transforma la materia novelística de modo que "ya no es una <<realidad>> destinada a la descripción y al análisis; sino la materia incognoscible de esta nuestra vida en que estamos insertos" (ALBÉRÈS, 1971: 137). Es necesario, así, distinguir entre el tiempo de la ficción, que equivale al tiempo del relato, y el tiempo de la narración, en tanto que trama o <<tema>> como organización causal de la fábula (RICARDOU, 1967: 161-163; GARCÍA BERRIO, 1973: 210). Se hace imprescindible "comprender la sustancia misma de cada tiempo narrativo, antes que el empleo de los tiempos de la gramática" (BOURNEUF, 1983: 154) para que, como en el caso de la <<novela poligráfica>> sostenida por Jarnés en *Locura y muerte de Nadie*, la concepción misma de la novela venga proyectada por su estructura (BAQUERO, 1989: 70):

"La masa tiene también sus perfiles, aunque innumerables. Exige un poder más robusto de selección y arquitectura. Quien posea esta virtud creará el nuevo personaje. Creará la novela red" (JARNÉS, 1929c, [1965]: 1509).

En *Teoría del zumbel*, el niño que juega con el trompo, al igual que Julio jugando al ajedrez con las dovelas del

universo, plantea una teoría del destino y del azar de carácter alegórico simbólico que ha sido ya señalada por la crítica (ZULETA, 1977: 207). Nos interesa destacar ahora cómo los personajes cobran una encarnadura semántica a partir de los que, para Jarnés, son sus personajes: un zumbel, un reloj, un telegrama (JARNÉS, 1930c: 251). Al margen de explicaciones psicoanalíticas, correctamente fundadas en virtud del famoso prólogo (GRACIA GARCÍA, 1988: 113, 122), queremos profundizar en el paradigma perceptivo con que se trasluce, por medio de sus personajes, el límite de la muerte.

No obstante, aquellos índices deshumanizadores de *Teoría del zumbel* se convierten en el conjunto de motivos que orientan la esteticidad de la obra en cuanto, desvinculados de los personajes, establecen entre ellos una dialéctica que genera la trama (GARCÍA BERRIO, 1973: 216). En este sentido, "en arte el tema es nada, o casi nada" (JARNÉS, 1927a: 39) porque los esquemas de la tradición en la constitución de los personajes son puestos en entredicho -empezando por la distinción entre personajes planos y redondos que estableció E. M. Forster (*flat / round*) (FORSTER, 1983: 74)-. El problema estriba en si esta crisis de los paradigmas, tal como se ha constituido en una historia acumulativa y sedimentada (RICOEUR, 1987, II: 42), anuncia el fin de la tradición o si tal innovación en la trama sigue siendo una conducta regida por reglas (ibíd., I: 142). Hasta qué punto se ven alteradas las convenciones de la verosimilitud en la lógica constructiva, "en la que la libertad combinatoria de

personajes y soluciones aparecerá regida por los principios intransgredibles que determinan el conflicto y la intriga" (GARCÍA BERRIO, 1973: 214), apunta a la validez y persistencia de los paradigmas en las variaciones que han engendrado y que amenazan la identidad de estilo que la trama, como totalidad ordenada, impone a la novela como narración de una historia organizada según composición artística (BOURNEUF, 1983: 34). En la <<novela poligráfica>>, el protagonista Arturo sostiene que los personajes de una novela que sustituye los antiguos héroes por el hombre corriente no pueden basarse en la caracterización sino en el juego dialéctico de las motivaciones que tejen la cohesión interna de la obra, pues

"el hombre [...] es un peón de ajedrez que tiene un claro -o misterioso- enlace con gran número de otros peones o piezas mayores. El novelista, el poeta épico actual debe saber jugar muy bien a ese ajedrez" (JARNÉS, 1929c, [1965]: 1509).

En una conferencia que recogen los Cuadernos Jarnesianos (nº 8), "Pinturas de hombre y de niño", Jarnés explica en una de sus secciones cómo se fue gestando *Teoría del zumbel*. Es significativo que trate de la génesis de una novela apoyada en la metáfora de un juego infantil en una conferencia originada por una exposición de dibujos infantiles. La cita inicial y las palabras con que acaba la novela son idénticas, excepto en un añadido que relaciona la acción de los niños y la divina ("El peón sigue girando mientras el capricho infantil -y divino- dura").

Para J.S. Bernstein la visión infantil de la realidad implicaba un reordenamiento de la realidad, clave del arte

"deshumanizado" (BERNSTEIN, 1972: 48). La psicología de los personajes, basada en la visión, audición y sensación, es una constante que vertebra toda la novela, que confluye principalmente en la organización de los sueños y alucinaciones de los personajes principales (Saulo y Blanca), aunque también interviene en la descripción de los personajes coyunturales y periféricos (BAQUERO, 1989: 124)³⁴⁷.

En este sentido, considerar, como lo hace el "novelista", que sus verdaderos personajes son los símbolos del zumbel, reloj y telegrama, parece remitir a una deshumanización novelística en que, como Ortega destacaba, interesa más que el resultado final el proceso de deshumanizar, consistente en eliminar los elementos "sentimentales" del arte anterior -esto es, la ilusión figurativa que, en la novela, se manifiesta en la construcción de personajes-. No obstante, en este proceso

³⁴⁷ Repárese, por ejemplo, en el coro de músicos ciegos que amenizan la velada de Saulo y sus amigos con las prostitutas -en Jarnés, los personajes marginados o humildes son tratados con la máxima cordialidad y estilización: las prostitutas, cuando ejercen, se transforman en cortesanas que tienen nombres míticos, máscaras bajo las que se insinúa el rostro de las mujeres reales, que se muestran al fin de la juerga ("Conozco a Estrella -Antonia en el siglo-" (B. Jarnés, *Teoría del zumbel*, 69))- . Los ciegos sienten estimulado su deseo por lo que intuyen a través del oído. La sensación auditiva, en igual medida que el tacto o la vista, e incluso en grado superior, estimula su deseo, que siempre en Jarnés tiene valor imaginario. El deseo consiste en imaginar, un imaginar que responde a la estilización artística, fuente de purificación vital de la materialidad inerte: "Los tres músicos ciegos siguen contemplando silenciosamente el grupo [...]. Sus oídos no pueden percibir ninguna decadencia plástica [...]. En *El Racimo*, sólo los tres ciegos pueden gozar del espectáculo conforme a un concepto puro, intensamente, suprimidos todos los ángulos relajados, todos los bostezos interiores, los ademanes turbios, los escorzos fallidos. Todo vibrante, enhiesto, frenético" (B. Jarnés, *ibíd.*, 82).

activo de "deshumanizar" radica paradójicamente el hecho de que la estética de Jarnés sea esencialmente una estética inmersa en la tradición humanista, porque no reclama la supresión de caracteres humanos reconocibles sino su reducción (BERNSTEIN, 1972: 55). Esta reducción se produce en la dirección de acentuar la diferencia ontológica entre el resultado del texto referencial del lenguaje y la estructura extensional-factual referida (GARCÍA BERRIO, 1994: 469).

E. de Zuleta ha puesto de relieve que el procedimiento de repetición de los términos del zumbel al principio y al final de la novela no son gratuitos y que sólo se entienden a la luz del prólogo, que propugna un conocimiento integral del hombre (JARNÉS, 1930c: 26), a partiendo de la obra de Jung y su discernimiento de un "inconsciente colectivo". La introducción del zumbel en el plano de la inconsciencia, durante el delirio de Saulo en el hospital, "sitúa este conocimiento y revelación de la *teoría del zumbel* en el repertorio de los saberes ancestrales" (ZULETA, 1977: 203).

Retomemos la conferencia de Jarnés. La novela nace a través de sucesivos procesos metafóricos. El trompo que gira como un planeta recibe su impulso de la cuerda y se detiene al agotarse la fuerza del impulso. El impulso se agota porque está sometido al tiempo, cuyo símbolo más tradicional es el reloj³⁴⁸. Reloj y zumbel constituyen la sustancia novelística

³⁴⁸ "Y entonces asoma un terrible personaje que, al quitarse el antifaz, nos dará un poco de miedo. Todos lo conocéis. Gasta unas barbas enormes de ogro que se come a sus

porque representan las energías vitales que sostienen la obra y que requieren ser completadas por las peripecias y aventuras, las cuales "-muchas o pocas- pueden ser las mismas que en cualquier otra vida o en cualquier otro libro. Son carne y sangre las que llenan, las que dan color a la estructura" (JARNÉS, 1988, 8: 51-52). Zumbel y reloj corresponden al "ímpetu vital y el ritmo de ese ímpetu, el movimiento y su compás" (ibíd.: 50), mientras que el telegrama, el azar, representa un elemento cercano a las necesidades de la trama. El azar es instrumento de la radicalidad última del tiempo y el espacio simbolizados por el reloj y el zumbel.

El tránsito y la muerte son tematizados a través de símbolos primordiales que generan los niveles sucesivos de complejidad estructural y temática. El erotismo, el sueño, la intersección de los planos de realidad y vigilia, de sueño y conciencia, la parodia de una novela blanca y de la omnisciencia narrativa, la intertextualidad paródica de mitos e historias bíblicas y la presentación de una teoría existencial, en diálogo con la obra de Unamuno, configuran una "fábula" que el proceso de la mimesis enseña a ver como la realidad en su percepción. No obstante, a diferencia de Unamuno y Pirandello, *Teoría del zumbel* no se detiene tanto en las implicaciones metafísicas cuanto en la teoría estética que plantea el novelar un cierto tipo de realidad y, al mismo

hijos. Es Cronos. Porque vemos que ese hombre, ese trompo, se derrumba, se muere cuando se le acaba la cuerda" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 8, 50).

tiempo, examinar esta realidad desde una perspectiva no novelesca (ILIE, 1972: 227). Ese proceso, que genera el tratamiento de los diversos niveles, no mimetiza la realidad, en su acepción realista, sino que, precisamente por ser proceso, mimetiza el proceso de percepción en que la realidad llega a manifestarse³⁴⁹ en una estructura ambigua en que los niveles narrativos, cognoscitivos y epistémicos se funden en la medida que la analogía entre la "trama" (*plot*) de la ficción y la "trama" de la creación divina destaca "that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins" (WAUGH, 1984: 29).

En la novela realista, el principal foco de interés estribaba en cómo la subjetividad del autor era capaz de transformar la realidad exterior de acuerdo con reglas de composición y estructuración artísticas. P. Ilie, que ha integrado *Teoría del zumbel* dentro de la novela surrealista, caracteriza a esta por su tendencia a evocar "una caravana de imágenes internas activadas por el mundo real, que meramente sirve como estímulo inicial" (ILIE, 1972: 238). Sin embargo, esta característica es comúnmente atribuida a la "novela lírica". El espacio de la ficción es creado en función del personaje, de modo que el espacio real permanece trascendente a la percepción del personaje que elabora y construye su

³⁴⁹ "Nuestra vida: Única realidad verdadera, Única verdadera primera premisa de todos los silogismos que puedan urdir después el filósofo y el artista" (B. Jarnés, *Teoría del zumbel*, 26).

espacio a partir de sus sensaciones (VILLANUEVA, 1983, I: 14).

Desde la perspectiva lírica del narrador, es posible acercarse a la cuestión básica del proyecto narrativo vanguardista, que no sería tanto la dicotomía realidad/irrealidad cuanto la distinción entre lo falso y lo genuino, en la que radica la denuncia del modo realista no por su realismo sino por su falsedad. Para L. Fernández Cifuentes, la fenomenología vanguardista se funda en tres postulados: 1) que la percepción del narrador es puramente fragmentada y dispersa, transitoria e insuficiente, pero también personal e intransferible, de modo que la representación de la realidad revela la imposibilidad de representar una realidad completa y suficiente; 2) que si la percepción se caracteriza por estos rasgos, sería una falsedad añadirle una trascendencia moral, un valor establecido o cualquier cosa que remitiera a un orden exterior, superior y absoluto o común; y 3) se produce una desconfianza general en la capacidad del lenguaje como instrumento para representar una verdad o una realidad exterior. De ello se deduce que el lenguaje ha dejado de ser un instrumento de representación para convertirse en un objeto en sí mismo que debe ser aprovechado ingeniosamente (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1993: 47-49).

Ahora bien, aunque el texto sea una entidad lingüística que permanece al margen del mundo real,

"words carry their everyday significances into fictional texts, and readers cannot be prevented from constructing imaginative worlds from the words on their own <<everyday>> experiences" (WAUGH, 1984:

Es cierto que en las novelas de Jarnés la percepción de la realidad se somete a un lenguaje de metáforas geométricas, a un lenguaje basado en las técnicas de descomposición cubista y a un lenguaje de percepciones simultáneamente sucesivas en deuda con el montaje cinematográfico y la producción de imágenes kinetoscópicas. Es clásico, en *Locura y muerte de Nadie*, la visión de Rebeca alejándose por los soportales mientras Arturo la contempla sentado en una mesa con Juan Sánchez. A pesar de su extensión creemos conveniente citar íntegramente el pasaje:

"Refrena su vehemencia, progresivamente dulcificada según avanza la serie de sucesivas Rebecas, cada vez más borrosas; y el placer de acercarse a ella, de sumergirse en su estela voluptuosa es vencido por el de contemplar el cuadro favorito desde muchas distancias, y a distintas luces, multiplicando y refinando así su goce, consumado catador de vivas plasticidades.

Ya, al quinto aro, de la total estructura se han perdido deliciosos fragmentos. Al séptimo arco, aún se divisa el guiño picaresco de los ojos, el garabato rosa de la mano que traza en el aire una frase de adiós impronunciada.

Por fin, de aquella vibrante sucesión de imágenes, sólo queda el luminoso residuo de un pañuelo perdido poco a poco en la cromática red, hasta poder ser confundido con otro cualquiera, como en los andenes. Pero Arturo sigue paladeando algún tiempo el postrer sorbo, el más sabroso, de aquella copa emocional bebida en progresión aritmética descendente" (JARNÉS, 1929c, 1965: 1411-1412).

La percepción fragmentada de la realidad que ofrece este pasaje, que diluye la figura y las formas de Rebeca, no anula su capacidad mimética. Ya Aristóteles anticipaba que la mimesis, que produce el placer de reconocer que "este es aquel", sigue operando aun cuando no se haya visto con

anterioridad lo representado, porque entonces el placer que suscita vendrá de su perfección o por la forma de reproducir la piel o por otra causa (ARISTÓTELES, 1448b, 18-19). La presencia de otra realidad -Rebeca desapareciendo entre los soportales- se dice presente (BOZAL, 1987: 73). Arturo, que reconoce a Rebeca, no goza de la figura sino de su apariencia ante la mirada en un modo de descomposición cubista. El placer que proporciona el reconocimiento no procede de la transcripción de la realidad sino de la aparición sensorial que es ya una transfiguración de la realidad que sólo cobra sentido en su aparecer, en tanto que afirma la semejanza de lo diferente. La mimesis se constituye como el proceso de esa afirmación, proceso que provoca el placer del reconocimiento en la constatación de la *diferencia* respecto del referente. En tanto que recreador perceptivo de la imagen, Arturo es su contemplador, en una observación instantánea perspectivista:

"Un punto es todo y es nada [...]. Es un átomo de la línea, es la larva de un poliedro. Sin gozar de ninguna dimensión puede engendrar las tres" (JARNÉS, 1929c, [1965]: 1439).

Del mismo modo, el lector, asintiendo al proceso mimético-metafórico, comparte tal placer al reconstruir imaginariamente el mundo ficcional que la mimesis le propone³⁹⁰.

³⁹⁰ En tanto que <<novela poligráfica>> (B. Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, en Joaquín de Entrambasaguas (ed.), *Las mejores novelas contemporáneas*, (Barcelona: Planeta, 1965²), 1509), "la novela gira en torno a un acontecimiento, a una visión, a un enigma, y allí va cristalizando poligonalmente, en forma de enigma radiante" (R.M. Albérès, 113-114). La relación entre Arturo y Matilde se establece en los términos antes comentados de una dialéctica de figuras que culmina en el encuentro sexual como "un razonable epílogo, un buen último acto de drama" del que "entre los escombros brotará, como siempre, una vida más pujante, más depurada" (B. Jarnés,

La deconstrucción del sistema espacial, al que dedica V. Fuentes su atención (FUENTES, 1989: 85-86), -por ejemplo, en la escena final del Banco Agrícola en *Locura y muerte de Nadie*, se superponen el espacio de la oficina y el de la estación de tren, unidos en el pensamiento de Arturo mientras espera- no hace estallar las funciones referenciales en el caso de la novela de Jarnés. Acaba, es cierto, con la homogeneidad del espacio ficcional, sobre todo por medio de las descripciones oníricas y las representaciones inconscientes presentes en *Teoría del zumbel* (el sueño de Blanca, las alucinaciones de Saulo) o en el "Preludio en una azotea" o en "La serranilla y el Marqués (Edad Media)" de *Escenas junto a la muerte*.

En el caso de la primera, Jarnés parece encaminar la ficción en una dirección antimimética. En el sueño de Blanca queda aún marcada la frontera entre el mundo efectivo y el submundo de ensoñación erótica en que se sumerge, aunque la transición entre vigilia y sueño sea apenas perceptible. Los símbolos que se hacen presente tienen un componente erótico y subconsciente muy marcados que sólo en cuanto lenguaje filtran las sensaciones de Blanca. El espejo en que se mira Blanca simboliza ese poder transmutador de la imagen que empieza a cobrar autonomía en tanto que autorreflejo de su condición refractante³⁹¹. A pesar de que los símbolos tienen fuerte

ibíd., 1541, 1547).

³⁹¹ "¡A perder, a perder tanta blancura!. Se la sorbe el espejo, implacable ventosa. La serpiente va ciñéndosele, sofocándola. Blanca quiere gritar, pero sus gemidos se le

acento psicoanalítico, la estructura en que se engarzan está controlada a nivel consciente a través de historias arquetípicas y sancionadas culturalmente (historias bíblicas: Lot, Noé, David, Susana y la expulsión del Paraíso; personajes mitológicos clásicos: Sirenas, Ícaro). El fin del sueño está delineado con claridad por la sorpresa de Julia al ver a su hermana derrotada sobre una cama semideshecha (JARNÉS, 1930c: 140).

En cambio, la proximidad a una ficción no mimética se acentúa en las alucinaciones que experimenta Saulo, producto de la ebriedad, etílica y erótica. Su padre y abuelo se le aparecen mediante una transformación de los chopos cuya avenida Saulo recorre en automóvil; su reloj cobra vida porque una gitana quiere robarlo; el proceso de reflexión interna sobre los símbolos en que la realidad se transforma incensantemente (tras un pequeño accidente, Saulo siente el frescor de la pradera que le recuerdan los besos de Blanca y de Paulina, piensa en guardias y desfiles asociados a la celebración matrimonial, etc.) (ibíd.: 94-112) constituyen procedimientos que quieren integrar en el conocimiento del hombre los diferentes estratos psíquicos que lo componen. Aún así, en la ambigua relación entre el espacio exterior a Saulo y su interior hay marcas que diferencian el mundo alucinado de Saulo del mundo efectivo (la gitana, los chopos, la pradera,

deshacen entre los dientes, su llanto se le filtra bajo la piel, hierve con su sangre, desdeña los poros, se agrupa, se funde, hasta huir de su cárcel, en tumulto, convertido en lava" (B. Jarnés, *Teoría del zumbel*, 134).

etc).

Sin embargo, a partir del accidente de Saulo la fusión de los diversos niveles (simbólico, consciente y subconsciente) impide al lector saber con total exactitud qué modelo de mundo rige la estructura de conjunto referencial, según terminología de T. Albaladejo. No se trata de distinguir entre verosimilitud e inverosimilitud sino de aceptar lo fantástico al nivel de la realidad verosímil (un Dios de barba blanca, que, como alucinación de Saulo herido, no por ello deja de tener una realidad efectiva según lo presenta el narrador omnisciente: ese Dios entra por la puerta e invita a Saulo acompañarle) y el nivel de la realidad verosímil como nivel fantástico. Saulo, "el paralítico", como se titula la última sección, recorre toda la ciudad en busca de una identidad que ya nadie le reconoce, de tal modo que cabe sospechar si entre el primer accidente, que parece dejarlo parapléjico, y el accidente definitivo todo el contenido narrativo intermedio, caótico y desenfrenado, no es resultado de una única alucinación de Saulo enfrentado a su "minuto inexorable". Jarnés vuelve a emplear este procedimiento en el "Preludio" de *Escenas junto a la muerte* (GRACIA GARCÍA, 1988: 120-121), de modo que es imposible decidir sobre el grado de consistencia ontológica del referente³⁹².

³⁹² P. Ilie, en su famoso estudio, resalta con total exactitud la paradoja que aboca al lector a una "crisis de credibilidad" (E. de Zuleta, *Arte y vida...*, 206): "El narrador no separa las categorías de realidad, vigilia e ilusión, y como resultado, somos incapaces de señalar dónde concluye el relato realista y dónde empieza el surrealista" (P. Ilie, *Los surrealistas españoles*, 236). Al permanecer

Teoría del zumbel pertenece a un tipo de ficción antirealista, incluso en las partes donde existe una distinción menos ambigua entre submundos imaginarios y efectivos. Formaría parte de un terreno de nadie, "intermedio", oscilante entre un modelo de mundo verosímil y otro fantástico. No es realista por la presencia desproporcionada de elementos regidos por reglas propias de un modelo de mundo no verosímil³⁵³, aunque estas, por las restricciones a la ley de máximos semánticos, formen parte de un modelo de mundo verosímil (ALBALADEJO, 1992: 98-99). A medida que avanza la novela, la construcción ficcional se desplaza hacia el ámbito no mimético, sin que la ausencia de verosimilitud, excepto en algunos casos, deje de ser ambigua para presentarse como evidente.

invariables los espacios de concepto y movimiento y al mantener el lenguaje su capacidad significativa sin que se produzcan abusos gramaticales, "los acontecimientos son aceptados como si ocurrieran en un continuo único de realidad" (*ibíd.*, 235). Los elementos semánticos de la realidad verosímil no son sumidos con total claridad en una realidad fantástica no verosímil (excepto, quizás, en la secuencia en que Dios lleva a Saulo a su observatorio astronómico; quizás porque el Dios de Jarnés "es dócil, inofensivo. No importa que Saulo hable con él" (B. Jarnés, *op. cit.*, 192) -esto es, el narrador sanciona la verosimilitud de hablar con un Dios que no es el Omnipotente en una situación alucinatoria-). Se trata de una ficción mimética con un bajo grado de verosimilitud, en que lo imposible se presenta como relativamente posible) (T. Albaladejo, *Semántica...*, 96; S. Reisz de Rivarola, "Ficcionalidad, referencia, tipos de referencia, *Lexis* 3, 2 (1979): 139-140). Sobre la construcción retórica de los dos capítulos finales, fundada en esta perspectiva ficcional, véase J. Gracia García, *La pasión fría...*, 117-122.

³⁵³ Se debe, especialmente, a que no están marcadas formalmente las distinciones entre los submundos porque el novelista, en la línea de V. Woolf, no explica ni describe a los personajes, ni tampoco transcribe sus monólogos sino que "recoge y recibe las sensaciones de sus personajes y las goza reimaginándolas y reescribiéndolas" (R.M. Albérès, 231).

Los límites de la mimesis se plantean en términos de metaficción. La teoría del zumbel, las escenas junto a la muerte o la novela poligráfica desarrollan los fundamentos de una ficción que, buscando su emancipación, mantiene una conflictiva relación con el mundo referencial que recrea en su interior y sobre el que ahonda en busca de los límites de su poder imaginario.

3.2.2. *El dinamismo constructivo: una metaficción antirrealista.*

En la primera parte de esta tesis, se intentó destacar que la arquitectura de la estética de Jarnés no se limitaba a la "expresión rebuscada, <<artística>>, complacida en sus filigranas y volutas" (NORA, 1973: 161) sino que el interés de la forma tenía por finalidad simplificar "la articulación lógica, procediendo, en lo posible, por alusión; yendo en línea de aire. A veces en ráfaga, esto es metáfora" (CHACEL, 1956: 99). Esta actitud correspondía a un anhelo de renovar la temática que superase los modelos decimonónicos (ibíd.: 100). La distinción que Jarnés adelantaba en sus *Ejercicios* entre "palabras-gemas" y "palabras-eslabones" hacía resonar, sin que ello signifique una dependencia crítica o teórica, la existencia para Henry James de "ficelles" o personajes "enlaces" cuya principal razón de existir consiste en proporcionar al lector en forma dramática la clase de ayuda que necesita para comprender la historia (BOOTH, 1978: 95;

BAQUERO, 1989: 133). Trasvasados al mundo de la novela <<deshumanizada>>, "muchas palabras han de resignarse a la función de esclavos" porque el lenguaje artístico cumple su función cuando "sólo el oscuro enlace de las raíces mantiene erguida la más aérea arquitectura" (JARNÉS, 1927a: 14-15).

El desplazamiento desde el realismo hacia el arte nuevo de la novela está balanceado por las ideas estéticas del escritor norteamericano para quien "cualquiera que sea la intensidad lograda debe ser una intensidad de la ilusión de que se ha dado a conocer la vida auténtica" y, puesto que "cualquier interpretación o composición falsifica la vida, toda ficción requiere una elaborada retórica de disimulo" (BOOTH, 1978: 41). Si se tienen en cuenta los postulados de *La deshumanización del arte*, puede fácilmente comprenderse el camino hacia la metaficción si se alcanza a entender la carga crítica de ésta como una oposición no a los hechos "objetivos" del mundo "real" "but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality" (WAUGH, 1984: 11). No puede dejarse de lado que la subversión de los cánones realistas no consiste sólo en un rechazo del principio de verosimilitud sino que afecta en su raíz a los problema de la composición narrativa y, en este sentido, a la misma existencia de la "trama" de modo que la confusión inicial entre aquel principio y el propósito de representar la realidad dio lugar en un segundo momento, como puede observarse en los prólogos de James en *The Art of the Novel*, a que se colocasen en primer plano la reflexión sobre las

condiciones formales de una representación verídica. El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión en la medida que la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero sino apariencia de lo verdadero (RICOEUR, 1987, II: 30-32).

La persistencia de la trama se diluye en cuanto la estructuración de la novela, en el modo realista, remite a una totalidad que se revela como artificio. Si "una realidad novelesca es tal cual ha sido cernida por la realidad del novelista" (JARNÉS, 1927a: 77) la antinovela pone en cuestión los paradigmas y constituye un síntoma del fin de la tradición al presentar una intención deliberada de no terminar la trama (RICOEUR, 1987, II: 43). En esta línea Jarnés llega a afirmar que

"yo prefiero la novela donde -como en la vida- no hay prólogo ni epílogo, sino ciertos jalones de partida y término. La mejor novela queda siempre inconclusa, porque el autor no puede dictar desde la tumba los últimos capítulos" (JARNÉS, 1934a: 164).

En este sentido, son ejemplares, por razones simétricas, el final de *Teoría del zumbel* y *Locura y muerte de Nadie*. Mientras en la primera el novelista, inserto en su creación, se ve obligado a concluir una obra cuyos personajes han actuado por su cuenta, en la segunda la novela se identifica con la vida. En ambas, de un modo sólo esbozado, se destaca el carácter ficticio de la realidad. La base estética de Ortega sostiene que el arte, en tanto que cultura, es una función vital pero, al mismo tiempo "cumple leyes objetivas que en sí misma llev la condición de amoldarse a un régimen transvital"

(ORTEGA, 1983, III: 166). De este modo, la ficción de Jarnés parece absorber la vitalidad en la propia creación aunque se mantenga la dialéctica que Ortega consideraba imprescindible: "Sí, mi novela blanca. Pero yo entonces preferí atender a esa locura" (JARNÉS, 1930c: 252). Ahora bien, en toda la novela, el novelista en el interior de su novela se aproxima a la denominada <<surficción>> en la medida que narrador y personajes participan en la creación de la ficción y el propio novelista "(as fictitious as his creation) being only the point of junction (the source and the recipient) of all the elements of the fiction" (FEDERMAN, 1975: 12). Por su parte, *Locura y muerte de Nadie* concluye con la intuición de que la nueva novela comienza donde una nueva relación amorosa comienza (JARNÉS, 1929c, [1965]: 1570). Amor y ficción se entrelazan en la renovación constante de la interpretación de la vida. Aunque el primer deber del novelista sea "interpretar un fragmento de la vida; describirlo, al menos" (JARNÉS, 1934b: 266), con la consiguiente primacía de la vida (ibíd: 269), "la novela -escrita o por escribir- de nuestra vida" depende de la resolución del problema erótico (ibíd.: 266) que no es sólo un texto para ser leído o interpretado sino que es también una facultad de leer (BROOKE-ROSE, 1981: 46).

Resulta evidente que estas obras constituyen un todo ordenado o por lo menos seleccionado (BOOTH, 1978: 283). Ahora bien, proponen un final que, en el caso de *Teoría del zumbel*, significa una vuelta al modelo de "novela blanca" del cual había logrado huir convirtiendo en sus protagonistas al

zumbel, al telegrama y al reloj:

"La olvidé un poco, pero hoy vuelvo a ella, decidido a acabarla. Voy a encerrar los personajes en mi archivo, en una vitrina, donde dormirán para siempre" (JARNÉS, 1930c: 251)

Locura y muerte de Nadie tiene un final con un cierre tradicional, que es simulado mediante la apertura a otra historia. El carácter cíclico y cerrado de la primera edición, sin embargo, es trastornado en la segunda por la adición del último capítulo "Remate y preludio". La valoración negativa de esta ampliación (ZULETA, 1977: 174-177), que puede considerarse una transposición temática que implica una transformación semántica del propio hipotexto (GENETTE, 1989a: 410), puede entenderse como una resistencia al sentido de la ampliación que orienta la interpretación hacia la intención deliberada de no concluir la trama que, volviendo a *Teoría del zumbel*, tematiza la decadencia de los paradigmas y, por tanto, ruina de la ficción sin fin, que sólo concluye, formalmente, con la reversión paródica del modelo tradicional. Los procedimientos paródicos, burlescos e irónicos culminan en *La novia del viento* que plantea la participación del lector en la fijación de los epílogos (JARNÉS, 1940a: 67-69). Así la imaginación creadora, que puede posibilitar una clase de ficción que no se sostenga sólo en la visión distorsionada de la realidad (FEDERMAN, 1975: 7), no sólo no existe sin reglas sino que se constituye en la matriz generadora de las reglas (RICOEUR, 1987, I: 140) al fijar la consonancia y satisfacer las expectativas de los lectores mediante la invitación al lector a que coopere en la obra creando el mismo una trama que

se presenta en trance de disolución (RICOEUR, 1987, II: 51), en tanto que seguir una historia es actualizarla en la lectura (RICOEUR, 1987, I: 152). Ahora bien, la necesidad de un final es un hecho de la vida y un hecho de la imaginación que tiene su origen en la crisis humana. La crisis de la novela implica la adaptación a nuestras nuevas realidades de las pautas antiguas en realizaciones kerigmáticas (KERMODE, 1983: 62-63).

En *Teoría del zumbel* ha podido observarse que el camino narrativo que emprendió Jarnés en su fase creativa cenital no rompía con el factor mimético de la narración sino que experimentaba con sus límites. Decíamos que la construcción ficcional de esta novela se situaba en un espacio fronterizo, cercano a un tipo de literatura no mimética, especialmente a lo largo del clímax alcanzado en los dos capítulos finales. En este apartado, se pretenden proponer algunas aclaraciones a por qué esa proximidad no culmina en un ingreso. Hasta el momento, en lo que respecta a esta novela, se ha atendido al nivel del discurso. Pero dentro de este se superpone, sobre el curso de la historia, una reflexión sobre la construcción ficticia y paródica de la novela a través de la figura del "novelista" que aparece como un personaje más dentro de la novela³⁵⁴.

³⁵⁴ A esta novela cabe aplicarle las palabras con que Jarnés caracterizaba la nueva relación que, según él, se entablaba entre la novela y el novelista: "no es el novelista quien lleva dentro su novela, es la novela quien lleva dentro al novelista. El novelista de hoy [...] sale por ahí a buscar un fragmento cualquiera y se mete dentro de él a poner allí sus huevos teóricos" (B. Jarnés, "El novelista en la novela",

La polaridad entre mundo efectivo y mundo ficticio, engarzado el uno en el otro a través de sus diversas variantes (vida y arte, mundo de los personajes y mundo del autor, y nivel de la historia y nivel del discurso), se resalta a través de la teoría del zumbel, que, siendo una teoría de la existencia humana, refleja también una teoría de la narración. En este sentido, nos referimos a una metaficción antirrealista que, dado el carácter altamente mimético con que el realismo refuerza el tipo de ficción que recibe su nombre³³⁵, se ve obligada a redefinir sus fundamentos miméticos. Al margen de que la ficción no mimética puede adquirir verosimilitud por su propia construcción estética, como ya indicamos -lo cual sucede en la instauración, provocada por las alucinaciones últimas de Saulo, de diversos espacios ficcionales indistinguibles-, es preciso matizar el juego con los procedimientos miméticos que Jarnés pone en práctica no sólo en *Teoría del zumbel* (1930) sino también en las otras dos novelas que, junto a esta, constituyen el centro y la cima de su producción creativa: *Locura y muerte de Nadie* (1929) y *Escenas junto a la muerte*

ROcc. XLII, 125 (1933): 230).

³³⁵ La aparente redundancia se debe al valor ambiguo que posee el término "realismo" y que ha dado lugar a numerosas páginas críticas. Aunque para Jarnés y los novelistas que compartían con él afinidades estéticas, realismo se identifica con el concepto de época literaria, nuestro interés se centra en su concepto general de creación, esto es, como "una concepción de la representación como la reproducción más fiel posible de la realidad" (T. Albaladejo, *Semántica...*, 93). Más allá de ardores polémicos, Jarnés reconocía en 1935 que "Galdós no representa la totalidad del alma hispánica, sino una de sus vertientes" (B. Jarnés, *Feria del libro*, 158). Saber cuál vertiente y cómo la encarna el proyecto narrativo de Jarnés, en diálogo conflictivo con su tradición, ha constituido el objetivo de esta tesis.

(1931).

A la condición especular de la metaficción de Jarnés puede ajustársele el rótulo de "narrativa narcisista" que Linda Hutcheon ha empleado para definir el tipo de literatura metaficcional³⁵⁶. Recuérdese la escena final de la primera edición de *El convidado de papel*, en que Julio al mirar un espejo, ve devuelta la imagen de Adolfo y Eulalia (JARNÉS, 1928a: 224). La condición metafórica de la mimesis se afirma no como reproducción sino como transmutación (HUTCHEON, 1991a: 43), como puede observarse en la misma escena que se repite modificada en la segunda edición. El reflejo no es opaco ni transparente. No existe una relación de traductibilidad directa entre los dos sentidos, el metafórico y el literal, sino una relación de desciframiento que presupone la diferencia como paso previo a la concordancia establecida por la autonomía convincente del interior de la ficción (DALLÉNBAACH, 1991: 60; RICOEUR, 1987, I: 113). Con la tensión de una concordancia discordante en un cosmos ficticio atravesado por la presencia de la realidad tematizada en los procesos de recepción y producción del lenguaje (HUTCHEON, 1991a: XIV), Jarnés se propuso evitar la ilusión de realidad en beneficio de la construcción imaginaria de la ficción.

³⁵⁶ "Narcissism can be argued to be, not an aberration, but the "original condition" of the novel as a genre" (L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative...*, 8). No es de extrañar la admiración de Jarnés y sus compañeros por el Quijote, puesto que plantea, en el origen de la novela moderna, la cuestión recurrente en la tradición narrativa de las relaciones entre realidad y ficción y "its degree of internalized self-consciousness about what are, in fact, realities of reading *all literature*" (*ibíd.*, XVII).

Frente a una interpretación universalista de la ficción, como hace E. Auerbach, que pretende identificar realismo con mimesis (AUERBACH, 1979; TATARKIEWICZ, 1987: 322), la cuestión básica de la ficción consiste en cómo llegan los mundos ficcionales a presentarse (DOLEZEL, 1988: 480). Los actos ficcionales no existen independientemente del acto de representación³⁹⁷. Representar marca la diferencia respecto de la realidad efectiva en la medida que, encuadrada bajo el concepto de mimesis, constituye una actividad constructiva y reordenadora de los materiales que forman parte del proceso global (materiales lingüísticos, materiales propiamente ficcionales y materiales simbólicos). Esta actividad orientada alcanza su cumplimiento al ingresar definitivamente en el proceso semiótico, recubierto por las expectativas pragmáticas del lector o el espectador. En sus novelas, B. Jarnés lleva a cabo un proceso de desnaturalización de la visión de realidad que contenía la novela realista. Según Mieke Bal, si la desnaturalización de los significados opera contra su estabilización mítica, lograda por la unión del concepto de "realidad" con la ficcionalidad por medio de la mimesis como instrumento de manipulación ideológica al servicio de la idea de "realidad" del grupo social dominante (BAL, 1984: 342),

³⁹⁷ Una teoría de la ficción literaria ha de aunar una semántica de los mundos posibles con una teoría del texto. Las tres tesis básicas que adelanta Dolezel son conocidas: los mundos ficcionales son posibles estados de cosas, la serie de los mundos ficcionales es ilimitada y muy variada y los mundos posibles son accesibles desde el mundo real (Lubomir Dolezel, "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 9, 3 (1988): 482-485). Un resumen comentado puede encontrarse en J. Ma Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción* (Madrid: Síntesis, 1993), 130-141).

Jarnés consiguió resaltar que tanto la forma de mitificación como su crítica funcionan por medio del discurso en el cual coinciden el tejer y destejer ficticios (ibíd.).

Las relaciones entre ficción y realidad dentro de las novelas del autor aragonés no se plantean en términos de un proceso conflictivo de enfrentamiento sino de reabsorción en el arte de las irradiaciones vitales. La tensión entre realidad y ficción deja paso a una nueva relación que exige introducir la corrientes energéticas de la vida en la ficción. Para Jarnés, "primero, la vida; después, la novela; y la vida humana se resiste a penetrar en esas colonias fascinadoras" (JARNÉS, 1932: 269). En el segundo capítulo, se han indicado varias de las vías de acceso que Jarnés transitó en la dirección entre vida y arte. No se debe olvidar que tematizar la ficción constituye un modo de construir una realidad imaginaria alternativa que, si bien se crea a través del lenguaje, está destinado a representar un referente ficticio (HUTCHEON, 1991a: 97).

El universo imaginario que instaura el proceso creativo de la diégesis se encarna en esos referentes ficticios gobernados en función de las reglas coherentes y motivadas que funden las diversas partes del mundo ficcional. En las novelas que vamos a tratar, no son las anécdotas o los hechos los que cobran una importancia decisiva a la hora de establecer la coherencia interna de la obra sino la energía vital que requiere ser traspuesta metafóricamente al interior de la

novela. La mimesis no corresponde ya a una mimesis de producto sino a una mimesis de producción que pone en juego tanto el proceso de producción como el de recepción. En la excesiva consideración del papel que el lector desempeña Hutcheon llega al extremo de afirmar que el universo ficcional "is not an object of perception, but an effect to be experienced by the reader, an effect to be created by him and in him" (HUTCHEON, 1991a: 88), aunque tenga que conceder que "all novelists must convince the reader of the reality of their fictive worlds during the reading act: and they must do so through language alone" (ibíd.: 92). En el papel de co-creador, el lector posee una superioridad respecto del autor puesto que actualiza el universo ficcional e imaginario que, en cuanto imagen mental, es simbolizado más que significado (ibíd.: 95).

Como una teoría de la ficción literaria no puede ser sustituida por una teoría de los mundos posibles, puesto que el nivel pragmático no puede ser obviado, Dolezel incluye una serie de rasgos específicos de la ficción literaria:

1. *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.* Así como los mundos lógicos posibles son completos, la literatura se caracteriza, en cambio, por su incompletez, que es "an important factor of the aesthetic efficiency" (DOLEZEL, 1988: 466). Ese factor se debe a una necesaria economía de representación, puesto que de no ser aplicada sería inviable el objeto artístico al tener que dar cuenta de innumerables elementos, imposibles de incorporar en su totalidad a la representación artística (ALBALADEJO, 1992:

105). En el caso del paradigma fenomenológico que caracteriza la percepción vanguardista de la realidad, es la misma realidad la que se ofrece fragmentada .

2. *Muchos mundos ficcionales literarios no son semánticamente homogéneos*, al incorporar varias regiones imaginativas al mismo tiempo en el mismo texto. La estabilidad o inestabilidad de los mundos ficticios procede básicamente de la vigencia o neutralización del privilegio lógico-epistemológico del narrador (MARTÍNEZ BONATTI, 1992: 126). Desde una perspectiva de representación realista, Albaladejo ha mostrado la homogeneidad del mundo ficticio mediante las restricciones a la ley de máximos semánticos (ALBALADEJO, 1992: 57-58). En las novelas de Jarnés, *Teoría del zumbel* ejemplifica la crisis de credibilidad del lector ante la heterogeneidad del mundo ficcional con que se encuentra.

3. *Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual*. El paso de mundos posibles no actuales a entidades ficcionales se realiza en la actividad poética. El texto literario es el medio de la actividad creadora de la imaginación (DOLEZEL, 1988: 488-489).

Este tercer punto, al que se subordina el primero, abre el paso a interpretaciones pragmáticas y, en grado extremo, a prácticas determinadas por la recepción. Dolezel sostiene, sin embargo, que la importancia del receptor radica en su condición de reconstructor del texto literario, para lo cual hace uso de una serie de instrucciones según las cuales el mundo ficcional es recubierto y permite su reconocimiento como

tal. La capacidad constructiva de los textos literarios está en relación con la teoría austiniana de los actos de habla performativos. La especial fuerza ilocucionaria de los actos de habla literarios, que produce el cambio desde la no existencia a una existencia (ficcional), radica en la autenticación (DOLEZEL, 1980). Existir ficcionalmente quiere decir existir como un mundo posible textualmente autenticado (DOLEZEL, 1988: 489-490).

Los paradigmas regulan la capacidad para seguir la historia (RICOEUR, 1987, I: 151-152) puesto que se actualizan en la intersección entre el mundo del texto y el mundo del oyente o del lector. En la interacción entre la esquematización o imaginación creadora y tradicionalidad, que consiste "en la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más *creadores del hacer poético*" (RICOEUR, 1987, II: 141), se dilucida la noción de valor estético, el cual como realidad objetiva, independiente y perdurable significa "la conjunción dinámica -convergente y contradictoria- de valores intrínsecos y extrínsecos que se relacionan por medio de un proceso que se inicia en el artefacto material para culminar en la construcción del objeto estético" (CUESTA, 1991: 199). En este sentido, la "obra abierta" conjuga la exigencia de una forma prevista y organizada con la libertad de intervención según las posibilidades potenciales que el texto permite ejecutar a sus receptores (ECO, 1990: 96). La posibilidad objetiva de pervivencia del valor estético aumentará en función de la

capacidad de la obra para acomodarse a diferentes entornos axiológicos y normativos, capacidad fundamentada en propiedades estructurales y semánticas (CUESTA, 1991: 200). De este modo, la convalidación comunicativa depende del cruce de las propiedades formales y genéricas de la obra con el horizonte cultural que orienta el orden que se desprende de la autoestructuración de la tradición en tanto que el esquematismo no es intemporal sino que "procede a su vez de la sedimentación de una práctica, que tiene una historia específica" (RICOEUR, 1987, II: 33) que evidencia el sentido interno del propio trayecto de la tradición (ORTEGA, 1983, XII: 329).

El carácter incompleto semánticamente de la representación artística ha permitido la reivindicación del papel del lector en la co-creación del mensaje literario. Darío Villanueva ha propuesto estudiar el *realismo intencional*, el cual superaría las limitaciones estéticas de los realismo "genético" y "formal" (VILLANUEVA, 1992: 121-158). El término *intencional* apunta a la fuente filosófica que alienta esta propuesta teórica: la *fenomenología* husserliana (VILLANUEVA, 1992: 76-77, 86-93), a través de la labor lingüística y literaria de Roman Ingarden (ibíd.: 109-112, 131-133). A ambas trayectorias se debe sumar la teoría de los actos de habla, en el sentido de <<actos de ficción>> (ibíd.: 93-99). El concepto de *intencionalidad* constituye una dimensión básica para desarrollar una propuesta centrada en el principio de cooperación realista (ibíd.: 107-109). La lectura

se convierte en una auténtica "epojé" al ponerse en suspenso el criterio de verificabilidad en lo tocante a las referencias reales que el texto contenga (ibíd.: 77).

El acto intencional consiste en una actividad que desde el yo cognoscente parte hacia el fenómeno trascendente para dotarlo de sentido, siendo ese fenómeno tanto una realidad como un simulacro de ella (ibíd.: 88). El carácter esquemático de la obra literaria incide en este último aspecto, pues el estrato de las <<objetividades representadas>> -según el sistema de Ingarden- es precisamente el de las referencias intencionales proyectadas por las unidades de significación, mediando la actualización receptiva (ibíd.: 110). La "epojé" literaria, identificada con la fórmula coleridgiana de la suspensión voluntaria del descreimiento, funda el pacto de ficción que se establece con el receptor.

A partir de las aportaciones de la Estética de la Recepción (ibíd.: 112-120), Darío Villanueva propone que, aunque existe una cointencionalidad, en la mayor parte de las ocasiones, la construcción del sentido depende en exclusiva del lector (ibíd.: 120), ya que el autor, amén de estar limitado por el carácter esquemático de toda representación artística, no es capaz de controlar en sus estrategias discursivas las respuestas posibles del lector³⁹⁸.

³⁹⁸ El pacto de ficción se basa en la suspensión voluntaria del descreimiento. En ese caso, toda manifestación lingüística referida al mundo ha de ponernos ante un pacto de ficción. Cualquier conversación sobre un hecho cualquiera posee un carácter esquemático, que debe ser rellenado por el

La objeción fundamental, en función de nuestro interés por Jarnés, parte del concepto mismo de intencionalidad. Los actos intencionales se dirigen hacia fenómenos mundanos, que son interpretados por tales actos de conciencia. Pero una obra literaria no es un fenómeno directo del mundo, sino un fenómeno cuya acontecer ante la conciencia del lector tiene su condición de posibilidad en que está interpretado. Su modo de aparecer es fruto de un acto de conciencia de su autor, lo que quiere decir que como fenómeno es ya una interpretación. El centro de la cuestión se encuentra en la aplicación de la reducción fenomenológica. La suspensión voluntaria de la creencia, como fundamento del pacto de ficción y como principio que asegura la vivencia intencional del texto en

interlocutor. Es decir, cualquier conversación tiene una estructura ficticia porque en ella operan estrategias discursivas. El caso extremo reduciría el carácter ficticio o no de un texto a sus marcas paratextuales o a sus convenciones architextuales. D. Villanueva cita unas palabras de John Hollowell, a propósito del "New Journalism": "there is no more fiction or non fiction. Only narrative", pues "lo verdaderamente significativo de todo esto, desde nuestro punto de vista, es la relativización de los límites entre lo real y lo que no lo es" (D. Villanueva, *Teorías del realismo literario* (Madrid: Espasa-Calpe, 1992), 144). Sin embargo, Michel Boyd sitúa esta discusión en el terreno del antirrealismo al destacar que el valor del uso de las técnicas y convenciones de la novela realista con el fin de indagar personas y situaciones reales radica en el cuestionamiento de una tradición que deseando "capturar la vida" tolera la invención (M. Boyd, *The Reflexive Novel: Fiction as Critique* (Lewisburg: Buckwell University Press, 1983), 21-23). De otro modo, si se enfoca exclusivamente en la dirección de que "non-fiction novels suggest that facts are ultimately fictions, and metafictional novels suggest that fictions are facts", de lo que se deriva el carácter provisional de la historia y la consiguiente apertura de los posibles objetos reales que deben ser completados por los lectores (P. Waugh, 105), la crítica puede resaltar el que, sospechando de los hechos, el "new journalism" se preocupa a la par de la verdad y de que el goce de la libertad respecto de la verdad incluya el regocijo ante la falsedad de los hechos (R. Scholes, 199).

nuestro propio mundo, externo, de experiencia (VILLANUEVA, 1992: 147), exige un acto de conciencia -la respuesta lectora- que tendría poder creador, por encima incluso del propio significado codificado por el autor, si reflexionase sobre sí mismo y no sobre otro acto de conciencia -el fenómeno literario- que impone evidentes limitaciones a esa intervención lectora (ORTEGA, 1983, VIII: 47-51; aplicado a la noción estrictamente filosófica).

Se ha de añadir el estatus ambiguo que adquiere el autor, instancia comunicativa que sufre un grave desprestigio. Si cada lector aporta una interpretación, la que el autor pueda proponer resulta igualmente legítima. Las interpretaciones infinitas no se basan en un mismo texto, que, por necesidad de la teoría, es esquemático. El texto literario se reduciría a una invitación a que el lector escribiese su propia novela, mediante la reconstrucción del sentido de lo que, dado, no tiene más sentido que ser susceptible de recibirlo. Por su parte, defender el principio de interpretación y su dependencia del texto como fuente no supone excluir la colaboración del destinatario (ECO, 1992: 45) si se valora adecuadamente que "la interpretación no es producida por la estructura de la mente humana sino por la realidad construida por la semiosis" (ECO, 1992: 369). Si en lugar de producir un desplazamiento hacia la creación de la crítica, que recorre el camino inverso de la "ficción como crítica" de la metanovela (BOYD, 1983: 177; RÓDENAS, 1994: 328; SOBEJANO, 1989: 4), se considera que la obra literaria aparece dotada de una

pluralidad de simultáneas funciones y significaciones, unas retórico-emocionales y otras cognoscitivas (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 204-205) no es necesario concluir que, incluso más allá de una lectura construida en un significado trascendental por la comunidad que reconoce la cualidad de ser verdadero (ECO, 1992: 370), "esa comunión será inevitablemente provisional, destinada a una eventual revisión y superación" (NAVAJAS, 1985: 43).

El significado "infinito" de la obra de arte como símbolo, al convertirse en el horizonte de la vida y el mundo que el contemplador vive (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 246), marca el camino estético de la semiosis ilimitada. Sin embargo, como reconoce Umberto Eco, "todo acto semiótico está representado por un Objeto Dinámico" "respecto del cual cualquier interpretación sucesiva produce el Objeto Inmediato correspondiente" (ECO, 1992: 367), de lo que cabe deducir que "la recepción será mucho más enriquecedora si se la expone abiertamente al influjo del texto y sus figuraciones" (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 247). La ironía narrativa remite entonces no al carácter "problemático" de la realidad en su ser sino a la validez de las concepciones humanas (ibíd.: 174).

En este sentido, la metaficción ofrece un reconocimiento, no el que presenta la verosimilitud mimética sino aquel que "its formulation through social and cultural codes brings it closer to the philosophical and mythic that was once assumed"

(WAUGH, 1984: 16), que no deja de pertenecer a la mimesis en el sentido aristotélico, basada en dos modos de mimetizar: el dramático y el narrativo (ARISTÓTELES, 1448a, 19-24; HUTCHEON, 1991a: 5). En tanto que mimesis del proceso, los lectores, que son conscientes de la naturaleza lingüística y fictiva de lo que están leyendo, se ven impulsados a cooperar en la conclusión de la trama (HUTCHEON, 1991a: XII; RICOEUR, 1987, II: 51) que, en último término, no puede desprenderse de una referencialidad, aunque sea fictiva, de modo que, pese a que la ficción literaria constituye básicamente una realidad verbal, construye mediante el lenguaje un mundo imaginario que posee un estatuto referencial pleno como alternativa al mundo en el que vivimos (HUTCHEON, 1991a: 95-97; WAUGH, 1984: 100) de modo que, por esta razón,

"la hipoteca de impureza que a la obra literaria le impone el material de que está hecha, esto es, las palabras y frases de que se compone, significativas siempre de algo situado más allá de su intención estética, puede acrecer su valor cuando, incorporado y absorbido en su estructura ese contenido intelectual, se ha integrado por completo dentro del ámbito imaginario" (AYALA, 1984: 30).



BIBLIOTECA

Las definiciones canónicas de la metaficción han apuntado a las sistemáticamente conflictivas relaciones entre vida y ficción y a la condición problemática de la representación, situaciones todas ellas etiquetadas, sinonímicamente, como *autoconscientes*, *autorreflexivas* y *autorreferenciales* (RÚDENAS, 1994: 323-328; 334). Para Robert Alter "a self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between the real-

seeming artifice and reality" (ALTER, 1975: X). Inger Christensen resalta la visión del novelista que convierte en tema esa conflictiva relación mediante la exploración del proceso en que la ficción se constituye (CHRISTENSEN, 1983: 11). En la concepción de Michel Boyd, la atención de la novela reflexiva se concentra en el lenguaje mismo y, separándose del intento de representar un mundo imaginario, en el acto de escribir (BOYD, 1983: 7-10; DOTRAS, 1994: 15).

D. Villanueva ha matizado los límites de su propia concepción del papel del lector al intentar equilibrar el peso de cada uno de los participantes en el proceso semiótico literario³⁵⁹. Él mismo atribuía a la novela lírica una capacidad renovadora del género por ser capaz de "modificar en profundidad el papel del lector como co-creador del universo" (VILLANUEVA, 1983: 20). Precisamente, la categoría de "lector" desempeña un papel decisivo en las novelas de Jarnés por su disposición a tensar la vinculación entre vida y realidad³⁶⁰ y porque, sobre todo, el lector presente en sus novelas es la

³⁵⁹ "Un <<sistema literario>> se define, pues, como un conjunto de autores, obras y lectores relacionados por una serie de normas y modelos comunes que no coinciden directamente con los de otro sistemas" (D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura* (Madrid: Taurus, 1994), 120).

³⁶⁰ "On the one hand, he [el lector] is forced to acknowledge the artifice, the art, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. In fact, these responses are shown to be part of his life experience. In this light metafiction is less a departure from the mimetic novelistic tradition than a reworking of it" (L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative...*, 5).

imagen del autor³⁶¹.

Teoría del zumbel forma parte del tipo de textos "narcisistas" que Hutcheon considera abiertos por cuanto revelan la autoconciencia de su identidad lingüística y narrativa en el interior del texto mismo, a través de la tematización o alegorización de aquella identidad (HUTCHEON, 1991a: 7). Esta novela puede considerarse "novela autoconsciente" en la medida que la figura del "autor" y la de los personajes "cobran consciencia de su posición en la jerarquía ontológica inherente al sistema narrativo" (RÓDENAS, 1994: 334), puesto que el mundo del autor ficticio se inmiscuye en el mundo de la historia ("*story*") (SPIRES, 1984: 15). El personaje del novelista aparece embarcado en una obra cuya elaboración fundamenta su producción. Al principio, se logra por medio de los dos planos en que los personajes se mueven: por un lado, el comité encargado de llevar a la práctica el designio de Julia de lograr la conversión de Saulo y de paso obtener la Banca Bermúdez para Dios ("Un médico del alma, el padre Valdivia. Un médico del cuerpo, el director del balneario. Un espectador puro, el novelista, yo" (JARNÉS, 1930c: 46)); por otro lado, los protagonistas Saulo y Blanca, que se convierten en los personajes de la novela blanca que

³⁶¹ Según A. García Berrio, "no se trata de negar [...] los valores de ultimamiento comunicativo y de revitalización acumulativa desde la instancia receptora; pero no cabe duda de que, si ésta se cumple fructíferamente, es porque encuentra su adecuada convergencia con los datos objetivos de la emisión. *La recepción actualiza y ejecuta el significado general y práctico, pero es la creación la que lo constituye originalmente y lo funda*" (A. García Berrio, *Teoría...*, 291) (la cursiva es mía).

los otros personajes quieren escribir con sus vidas.

La parodia del género sólo puede llevarse a cabo por la ironía que recorre el texto parodiado en su intento de emancipación del designio omnisciente que trata de regirla ("La novela más blanca -porque estamos frente a una novela blanca- puede ofrecernos una sombra, una espesa nube" (ibíd.: 50)). En este sentido, esta parodia jarnesiana no tiene sólo la función de modificar el objeto y darle una significación distinta (GENETTE, 1989a: 21-22) sino que juega con todas las posibilidades que la práctica caricaturesca le permite. Al tener un fin satírico, no es fácil determinar a qué tipo de modalidad pertenece (GUILLÉN, 1985: 165; HUTCHEON, 1991b: 57-61). En realidad no se trata de una imitación satírica porque su intención no consiste en describir el estilo imitado como una lengua artificial (GENETTE, 1989a: 112) sino que, de acuerdo con su condición autoconsciente, imita paródicamente la construcción de la trama. La práctica caricaturesca no se obtiene por vía paratextual sino incluyendo en el propio texto las entrevistas, los comentarios o las anotaciones directamente irónicas (GENETTE, 1989a: 108)³⁶². Así, la parodia no sólo redobla el texto sino que fundamental produce un

³⁶² Por ejemplo, entre estas últimas, la alusión al binomio jesuitismo - hipocresía mediante el procedimiento de la voz narrada (L. Beltrán, 93-105) se logra mediante la inclusión del famoso lema ignaciano asociado al conocido fenómeno de la "restricción mental": "Que sólo mentir es punible, pero la técnica de administrar la verdad es ardua. Que una verdad escamoteada puede redundar en la mayor gloria de Dios... Ante estas frases y un sabroso versículo evangélico donde se hablaba de las serpientes tuve que enmudecer" (B. Jarnés, *Teoría del zumbel*, 48-49).

efecto de diferenciación al sostener una oposición irreconciliable entre los textos y entre el texto y el mundo (HUTCHEON, 1991b: 101-102). En este sentido, la parodia funciona como marca de textos metaficticios (BROOKE-ROSE: 1981: 364-373).

A aquellos dos planos a los que hacíamos mención deben añadirse los enlaces entre ambos, representados por el novelista, que se independiza del comité en aras de su independencia, y por el Doctor Carrasco, heredero del bachiller cervantino, representante de la sensatez del mundo que niega la posibilidad ideal de tranfiguración de la vida (ibíd.: 71-74). El novelista, incluido en el interior de la novela, se comporta como un periodista que interroga a sus protagonistas (a Saulo (56-68) y a Blanca (143-147))³⁶³. Con ello, está planteando una legitimidad cuyo poder se ha quebrado debido a la intersección de la vida. El inicio de esa relación ("En este momento asoma un brote novelesco que debemos aprovechar. Este libro será la historia de ese brote" (ibíd.: 39)) caracteriza todas las notas "metaliterarias" de la novela como indicaciones para que esta pueda servir de acecho de lo vital, esto es, para que las ficciones literarias puedan enfrentarse a la realidad compleja que es la vida

³⁶³ En *Tántalo*, se utiliza esta misma técnica, que resalta en el contenido general de la obra, que, una vez más, desarrolla las relaciones entre el mito y la realidad sobre el fondo del mundo teatral. El protagonista autor teatral es entrevistado por un redactor el día antes del estreno de su obra. La entrevista se intercala y tiene una evidente finalidad de retrasar el desenlace, con lo que Jarnés reutiliza parodiado un procedimiento tradicional de suspensión (B. Jarnés, *Tántalo* (Madrid: Signo, 1935), 143-162).

(SERRANO ASENJO, 1990: 45). Lo vital desborda la narración como el tiempo vence al hombre en su duelo interminable (ibíd.: 49).

Sin embargo, las marcas paródicas también sirven para destacar la condición histórica del producto literario, cuyo valor se establece en el conjunto de los paradigmas creativos de la literatura. Conviene hacer explícita la norma como estructura literaria dentro del propio texto en lugar de seguir considerándola un conjunto de códigos literarios implícitos activados por el lector (WAUGH, 1984: 66). La parodia convierte al novelista, en tanto que integrado en el mundo de la ficción como personaje, en el lector de su producción. El novelista -que no es el narrador- crea sus novelas como lector. En tanto que lector produce. Según Blanca no puede tener un papel activo, a lo que el novelista responde que "Activo, no. Reactivo" (JARNÉS, 1930c: 144). Como se ha repetido, la novela se reviste con la estructura de parodia de novela blanca. La parodia es la lectura de un modelo sobre el que se ironiza al rendirle tributo. El "ethos" de esta parodia radica en el solapamiento entre la codificación del mensaje, deseada e intencional por parte del productor, y su descodificación lograda por el receptor. La dependencia del texto paródico sobre el parodiado se arraiga en una estructura paradójica que hace contrastar la síntesis. En ella se logra, como hemos dicho anteriormente, resaltar la diferencia sobre la semejanza (HUTCHEON, 1991b: 57-61).

El proceso de enunciación es un factor básico para entender la producción de textos paródicos y su recepción contextualizada (ibíd.: 24). La figura del novelista no sólo parodia irónicamente, con finalidad satírica, la novela blanca dispuesta por el comité, sino que también parodia, mediante la ironía crítica, su papel dentro de la novela. La lectura irónica del novelista, con la que construye su novela y que como procedimiento de inserción del novelista en la novela tiene el antecedente palpable de Unamuno, e incluso de Pirandello (ZULETA, 1977: 196-197; MARTÍNEZ LATRE, 1979: 142-143), destaca en sus conversaciones con los protagonistas, especialmente con Blanca. El privilegio epistemológico del creador omnisciente, que es capaz de determinar las situaciones que viven sus personajes, es tratada ambiguamente por el "novelista", consciente del poder de legitimación que posee. Interviene para permitir a su personaje continuar su trayectoria imaginaria sin ser coartada por la coacción que quiere imponer el Doctor Carrasco ("Que no debo tolerar una desviación de la novela. Saulo ha de quedar libre para proseguir su ruta de héroe". "Soy dueño de la acción, y mi juicio es inapelable" (89)). La posibilidad de la ficción como un mundo imaginario que sobrepasa y compensa las deficiencias de la realidad necesita la presencia aseguradora del arquitecto que inaugura tal universo. Ahora bien, a diferencia del "telling" moderno, el juego propuesto por la metaficción supone a menudo la inclusión del autor real en el mundo ficcional al traspasar la raya ontológica que los separa. En lugar de integrar el campo ficcional con el real, de acuerdo

con la tradicional perspectiva omnisciente, se dedica a comentar no el contenido de la historia ("story") sino su construcción (WAUGH, 1984: 131). En el caso de esta novela de Jarnés no se produce un corrimiento tan acentuado hacia la conversión del sistema ficcional en centro de la obra (BRROKE-ROSE, 1981: 352) que llegará producir la <<surfiction>> como la forma de exponer la propia ficcionalidad de la realidad y así desmascarar la metáfora de realidad, verdad y belleza (DOTRAS, 1994: 17; FEDERMAN, 1975: 8).

Con la reflexión incorporada a *Teoría del zumbel* Jarnés ahonda en los límites de la autosuficiencia de su ficción. La ironía se vuelve el método mayeútico que planea sobre la concepción creativa de Jarnés. Blanca comenta con el novelista que "¡Interrogar a cada personaje, averiguar tantas cosas!. A veces, el mejor capítulo quedará sin escribir, ¿no es cierto?". Esta idea es recurrente desde *El profesor inútil*, y se conecta con la correlación que se establece entre la auténtica novela y las corrientes vitales a que nos hemos referido una y otra vez³⁶⁴. Pero -percíbase que, siendo diálogo, cada intervención va precedida del nombre del interlocutor y, en el caso del novelista, es Yo, quien plantea la referencia ficticia y metafórica de la imagen del autor- el novelista contesta que "Es posible. Pero el novelista tiene poderes especiales. Puede asistir a los sueños de sus héroes,

³⁶⁴ "Pero yo prefiero la novela donde -como en la vida- no hay prólogo ni epílogo, sino ciertos jalones de partida y de término. La mejor novela queda siempre inconclusa, porque el autor no puede dictar desde la tumba los últimos capítulos" (B. Jarnés, *El profesor inútil* (1934), 164).

lo mismo que a sus vigiliass" (143).

Esta afirmación justifica ese paso que, según Zuleta, se produce del plano novelesco al de la pura ficción narrativa, dentro de un ámbito irreal y simbólico (ZULETA, 1977: 198), en el que visiones, sueños y alucinaciones se confunden con lo aparentemente real (WAUGH, 1984: 31). El novelista desaparece hasta el final por propia voluntad ("Pienso dejar sola a la acción. Ya no interrogo a nadie hasta el epílogo" (147)) y comienza todo el proceso que culmina en la muerte de Saulo. Centralmente, tiene lugar la exposición de la teoría del zumbel que constituye una auténtica *mise en abyme* retro-prospectiva (DALLÉNBACH, 1991: 84-87). La pura ficción narrativa da la clave de la historia tanto anterior como posterior de la novela. El carácter iluminador de la teoría en boca de Dios que, como el autor omnisciente, ha perdido el control de la creación y se limita a contemplar la inevitabilidad del poder creado de las categorías cósmicas que rigen el universo (espacio y tiempo), apunta no a la escritura de una historia sino a la historia de la escritura (FUENTES, 1989: 37). El nivel del enunciado -la historia de la rectificación de la vida de Saulo- ha sido tematizado desde el principio como el proceso de enunciación de la novela blanca que se ha ido parodiando. En tanto que historia de la escritura, la novela constituye la decisión de vivir como ficción puesto que el discurso se refiere a una interpretación que subraya sus límites e impedimentos antes que su espontaneidad o naturalidad (SOLLERS, 1975: 64).

No se trata de superponer una interpretación metaficcional sobre la dimensión existencial que plantea la teoría del zumbel ("Cada vida humana es un trompo que yo lanzo a la tierra. El trompo gira mientras le dura el espíritu: el ímpetu se mide por la longitud del zumbel" (200)). La reflexión sobre el corte radical que la ficción establece con la realidad supone el reconocimiento de su condición bifronte: mediante la mirada omnisciente, espacial y psíquica, pueden considerarse los mecanismos de liberación y de dominio sobre el espacio implicados en la ilusión ficcional (GARCÍA BERRIO, 1994: 468), dominio amenazado y superado siempre por la imposición del tránsito temporal, que horada la seguridad imaginaria del espacio. Ahora bien, Saulo sólo puede persistir a través del hijo de Blanca, a través del cual, jugando al zumbel, recomienza la precaria existencia "which is flexible enough to accomodate fictional departures from its norms" (WAUGH, 1984: 116).

Al final de la novela, Paulina le reprocha al novelista que los personajes se le casan y se le mueren sin que se entere. Para él, la boda y el niño "no estaba en mi plan de novela blanca" (245). Por eso, quiere cerrar la novela, retomando la entrevista con Blanca. Curiosamente, el novelista declara entonces que sus personajes son el zumbel, el reloj y el telegrama, que han estructurado la obra en su parte final. En tanto que indicios de ficcionalidad, es posible enfatizar la dimensión no mimética y no referencial de la novela. En tanto que elementos metafóricos, productos de la comprensión

<<deshumanizada>>, empujan a los caracteres a desempeñar sus papeles como meros soportes ficcionalizados en el argumento de la obra ("*Plot*") (WAUGH, 1984: 18). Sin embargo no puede olvidarse la vinculación que la deshumanización establece con la realidad, en tanto que proceso activo (ORTEGA, 1983, III: 364-366). Los elementos "deshumanizados" cobran un valor vital decisivo porque han transformado la escisión ficticia entre enunciación y enunciado, que constituyó la primera parte de la novela como parodia de novela blanca, en producción narrativa de su propia enunciación. El telegrama ha demarcado ese límite infranqueable en que la ficción se colapsa ante la sobreabundancia material de la vida, a la vez que los propios índices deshumanizados quedan ficcionalizados en la construcción formal del argumento en tanto que realiza lo irreal como irreal (ORTEGA, 1983, III: 376) ("Porque toda la vida de Saulo fue el prelude lamentable de otra posible vida que ha torcido la pequeña embestida azul. Una posible vida -la acordada en un comité- paralizada en el vestíbulo" (212)). La novela acaba con la vuelta al mundo doméstico y referencial de la novela blanca, ya quebrado en la autoconciencia deshumanizada (la Suiza donde reside Blanca y el Doctor Carrasco). Esa vuelta constata la autoconciencia del triunfo del tiempo sobre la estabilidad imaginaria que encarna la aventura en el espacio de la ficción ("Has vuelto a la parte doméstica, después de la aventura de Saulo. Acabó, pues, tu novela" (250)). La aventura tiene sentido afrontando el riesgo de la vida en la ficción por medio del divino capricho infantil que arroja el zumbel:

"-Yo estaba allí, con Carrasco, al margen de una locura, pensando en fraguar una vida mesurada.
-Sí, mi novela blanca. Pero yo entonces preferí atender a esa locura" (251).

Esta lucha agónica de la ficción traspasada por la vida no tuvo en Jarnés un tratamiento habitual por estar más próximo el autor aragonés a "una inspiración risueña y vitalista" (GRACIA, 1988: 120). Sin embargo, a *Escenas junto a la muerte* corresponde la valoración crítica de un "libro agónico" en que "hermanas gemelas, vida y muerte son cara y cruz del mismo fervor" (MIRANDA JUNCO, *ROcc.*, XXXIV, 101, 1931: 225)³⁶⁵. G. Pérez Firmat sostiene que lo que plantea esta novela, de acuerdo con la opinión de Azorín³⁶⁶, no es ninguna muerte humana sino la defunción de la narrativa tradicional (PÉREZ FIRMAT, 1982: 100). El narrador es una víctima de la crisis de identidad que con *Teoría del zumbel* había propuesto ya Jarnés. En este sentido, "the ambiguity of the novel steams directly from the problematic relationship that thus obtains between the first-person narrator and the fictional world he is in the process of begetting" (PÉREZ FIRMAT, 1982: 104).

En el "Preludio en una azotea" se sitúa un narrador protagonista descentrado al borde del vacío y del horror que, sobre el espacio de la narración, abre la ficción en un tiempo sin fechas y en un espacio sin contornos (FUENTES, 1989: 38-

³⁶⁵ "No. La muerte se encierra dentro de nosotros como la corriente negativa en el cable" (B. Jarnés, *Escenas junto a la muerte*, 205).

³⁶⁶ Azorín, "Jarnés, letal", *Crisol* 2 (noviembre de 1931): 2.

39; PÉREZ FIRMAT, 1982: 109). El narrador protagonista se sabe muchos personajes a la vez pero no recuerda cuáles. Esta situación motiva su intento de suicidio. "Yo no tenía tiempo, porque vivía al margen de él. Sólo tenía espacio, el viejo espacio sin confines. En el principio fue la incoherencia" (JARNÉS, 1931b: 15). En tanto que pura potencia ficcional no está actualizado y sometido a la causalidad temporal, sino que habita la seguridad de la referencia imaginaria. El deleite de escribir consistiría en escapar a la identidad que petrifica los contornos e impide la expansión emocional de nuestro deseos. El amor erótico constituye una vía de acceso a la plenitud descentrada que es un vacío transparente de la espera y un olvido sin profundidad (FOUCAULT, 1993: 77). El deleite de escribir procede de "no ser sólo uno mismo, [sino] sentirse circular por toda una creación recién surgida" (JARNÉS, ROcc., XX, 60 (1928): 350). Si bien, la angustia surge en el momento que se plantea la legitimidad del narrador que quiere ser productor pero no puede dejar de contemplar porque su consistencia es meramente imaginaria (PÉREZ FIRMAT, 1982: 113). Escribir sobre uno mismo consiste implícitamente en situarse como un "otro", esto es, consiste en narrarse como un personaje en el discurso propio (WAUGH, 1984: 135). La apelación al lector significa entonces la invitación a experimentar la novela como un acto hecho con palabras por alguien singular en un determinado momento y lugar. De este modo, se pretende fijar la atención del lector en el acto de escribir (BOYD, 1983: 30) para que el lector participe en este proceso de la imaginación que se desplaza desde la mimesis

como ilusión de realidad a la diégesis como fundamento que crea la ilusión mimética (BOYD, 1983: 32-33; HUTCHEON, 1991a: 44-45). La responsabilidad del autor estriba en la estilización (BOOTH, 1978: 369) que plantea la identidad de los personajes como un ser que es referencia imaginaria en el sentido que no existiendo sabemos que son (WAUGH, 1984: 92) porque el individuo ficticio recibe enajenada la existencia y realidad de la imagen, "la imagen en tanto se da de modo que resulta irreconocible como el objeto que ella es realmente" (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 104). En tanto que imagen posee igualmente la condición de espectro y de reflejo de la muerte. El espacio de la noche donde ninguna existencia puede arraigar, y que remite al origen, erosiona la muerte y anticipa la muerte que no se encuentra (BLANCHOT, 1992: 153-154). El narrador protagonista al borde del suicidio en el "Preludio" y el opositor número siete arrastrándose por la noche real tras sufrir un infarto se sitúan en el eje de la angustia al acecho de una noche inaccesible, que es la noche del afuera y la noche que no puede ser deseada. El opositor camina por "una ciudad vacía, cegadas sus ventanas, hostiles sus umbrales [...]. De nuevo, en busca de un hombre que desmienta aquel terror, recorro la ciudad como un fantasma persiguiendo a otro" (69)³⁶⁷. En "Preludio" el terror invade al narrador cuando se descubre "otro", una referencia metafórica y ficcional que tiene la realidad efectiva de una imagen. "La

³⁶⁷ "Pero cuando todo ha desaparecido en la noche, "todo ha desaparecido aparece. Es la otra noche [...]. El "fantasma" está allí para ocultar y apaciguar el fantasma de la noche" (Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Barcelona: Paidós, 1992²), 153).

nube está frente a mí; era ya el otro: el otro" (15). Constituye su representación imaginaria: "Entre él y yo se alzarían ya siempre haces altos de metáforas que me esconderían su rostro; que ocultarían a mis ojos mi desnudez de piedra" (16).

Los límites entre realidad y ficción, lo real y lo fantasmático se van diluyendo (FUENTES, 1989: 39) porque la ficción y lo fantasmático atrapan a la realidad al transformarla. La posibilidad de cooperación del lector en la construcción imaginaria debe escapar al ámbito de la ficción; por ello, el lector tiene que permanecer en el afuera de la ficción, que corresponde al acá de la realidad y de la vida. El narrador-protagonista del "Preludio" no puede suicidarse porque con su suicidio es la ficción la que se suicida reabsorbiéndose en sí misma: "Quise huir de mí mismo; pero hoy, como siempre, he fracasado. Quise dejar al borde de la vida -para que ella, fluyendo, riendo, se burle de él -mi esqueleto" (17). La imagen no se sostiene sobre sí misma sino que patentiza la tensión mimética de acercamiento y alejamiento de un género de seres al medio y modo de existencia de otro género de seres (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 104). Así, cabría considerar que el fin de la trama no anuncia la muerte de la novela sino la muerte en la novela (ALTER, 1975: 244) con el sentido que John Barth dio al término de "exhaustation": posibilidades que ofrece el redescubrimiento de los artificios de la literatura y el lenguaje -incluido el "argumento"- a partir de la constatación de su agotamiento

(BARTH, 1975: 23). Las normas son revisadas y trastornadas en lo que tienen de convenciones literarias y sociales, llegando a traicionar las expectativas del lector (WAUGH, 1984: 67). Sin embargo, este juego con los paradigmas supone igualmente que de lo único que no puede prescindir la novela es de su historia (ALTER, 1975: 231). La innovación no consiste sólo en la variedad en la aplicación de los paradigmas sino en que la norma está asentada sobre la posibilidad de la variación, que engendra así la tradición no como adición sino como acumulación (RICOEUR, 1987, I: 143; EHRMAN, 1975: 244).

Para J.S. Bernstein "the ensuing narratives are the flashback the hero relates to him" (BERNSTEIN, 1972: 89). Fuentes sostiene lo mismo (FUENTES, 1989: 39), aunque no cabe descartar, por razones del tiempo gramatical de la novela, que la novela funciona como un artefacto uniformemente anacrónico (PÉREZ FIRMAT, 1982: 109). Con todo, creemos que el último apartado "Archivo de un amor (Edad Futura)" se proyecta fuera del arco que traza el "Preludio" porque en aquel, como ya comentamos en su momento, se recupera el sentido de la vida por medio del amor, imposible ya en el presente de los antiguos amantes. La ficción no apresa sino que despide a sus personajes hacia la realidad puesto que "enfoca la vida humana individual en cuanto proceso abierto hacia el futuro" (AYALA; 1984: 46-48). Les enseña a comprender la realidad por medio de la ficción. "Charlot en Zalamea (film)" no sólo es una parodia literaria basada en una parodia cinematográfica de *El alcalde de Zalamea* (MORRIS, 1993: 169). El homenaje de admiración a

Charlot funda una *mise en abyme* que tematiza, aparte de la historia de "Mi analfabeta", entre cuyas dos secciones se intercala, la propia construcción de la novela como una polaridad permanente entre la realidad mimética y su evaporación cinematográfica.

"Elvira de Pastrana (delirio decimonónico)" que, en apariencia, se desplaza a un nuevo protagonista -un funcionario de correos- pertenece al mundo del opositor que ha soñado esa historia a consecuencia de la debilidad derivada de su infarto. Cloe-Isabel, la amante del marqués, le cuida y de ahí nace una relación amorosa marcada de nuevo por la coincidencia onomástica con la hija de Pedro Crespo. Esta coincidencia permite insertar dentro de la ficción la ficción cinematográfica y esta, a su vez, provoca una pesadilla en el opositor que somatiza otro amago de infarto (199). El espacio nocturno en que la metaficción desarrolla sus juegos aboca al espacio diurno futuro donde la vuelta al presente del "Preludio" no es el fin del flashback sino la conciencia de que la revelación de la alienante ilusión mimética, encarnada en las postales que representan a la mujer del opositor, no brinda por el goce de la superficie del lenguaje opaco (FUENTES, 1989: 45) sino que constata la persistencia del esqueleto ficticio al borde de la vida³⁶⁸. La mimesis

³⁶⁸ Parecen reveladoras estas palabras escritas en *Tántalo*, en relación con todo lo que hemos dicho ya acerca de la propia estructura biográfica de la existencia humana: "La copia fiel de lo tristemente vivido apenas ofrece deleite alguno, cuando esa fidelidad fotográfica no nos llega bien sumergida en luz irreal. La anécdota no es nada si no llega envuelta en esa fina gasa que sólo puede tejer la singular

ficcional, superable en su versión realista, apunta a una dimensión radicalmente estética de la percepción antropológica del espacio (ISER, 1990: 939-955)³⁶⁹. Por ello, el opositor exclama en el límite de su autoconciencia ficticia, esto es, en el límite de su existencia imaginaria:

"Quiero ya abrir los ojos en un paraje donde se hayan eliminado ya las sombras, donde no haya más luz que la que irradie de las mismas cosas, hecho limpias aristas, definitivo cristal, esqueleto" (198).

Locura y muerte de Nadie se construye mediante el cruce de dos niveles: el propiamente narrativo y el comentario teórico incluido en él que sirve tanto de invitación para interpretar el sentido de la novela como de guía para esa interpretación (PÉREZ FIRMAT, 1982: 122)³⁷⁰. Ambos niveles se

fantasía..." (B. Jarnés, *Tántalo*, 146).

³⁶⁹ En el famoso prólogo a *Teoría del zumbel*, se expone la metáfora de la mimesis encarnada en "la expresión de su trascendencia sensorial e intelectual [de la realidad] en la personalidad y la voz de un yo poético omnipresente" (J. Gracia, *La pasión fría...*, 128): "el espejo puede enfocar hacia fuera y hacia adentro, hacia la vida total y hacia la vida singular. En el primer caso, ganará la historia general del hombre, y en el segundo, ganará la monografía de un espíritu. Hoy difícilmente puede producirse una obra de arte que no sea una contribución a esa monografía" (B. Jarnés, *Teoría del zumbel*, 10). Expresión personal, el mito espacial que Jarnés sostiene -espacio de la seguridad imaginaria en que se ancla un presente absoluto (véase, sobre todo, en su manifestación más patente: *Viviana y Merlín*)- no altera la condición ficticia del sistema de referencias que incorpora ni resta méritos a la dimensión material-estilística que lo configura. De hecho, Jarnés sobrepasa las referencias inmediatas por medio de descripciones geométricas y cubistas con el fin de hallar las líneas esenciales del arte, del mismo modo que la estilización busca el acierto singular e irrepetible en que "la frase vibre y en su diáfano torbellino se torne incandescente" (B. Jarnés, *Ejercicios*, 37).

³⁷⁰ M^a P. Martínez Latre califica a este nivel, con terminología de Claude Bremond (*Logique du récit* (París: Seuil, 1973), 322), como "enclaves no narrativos" que, en

articulan simultáneamente a través de procedimientos lingüísticos, que realizan comparaciones literarias sobre el proceso mismo de la escritura con los personajes, sus situaciones y acontecimientos, y a través de la especulación teórica. La novela mantiene, de este modo, la tensiones discursivas y simbólicas que caracterizan la metaficción (ibíd.: 127). Pérez Firmat considera que la explicación de las metáforas que la novela ofrece puede seguir dos caminos: analizarlas como índices de deshumanización que plantean una vez más la correspondencia implícita entre novela y mundo o considerarlas como índices de ficcionalidad que enfatizan la dimensión no mimética y no referencial de la novela (ibíd.: 125). En *Teoría del zumbel* intentamos mostrar la utilidad de combinar ambas posibilidades.

Como índice ficcional, Pérez Firmat ha destacado la comparación que describe la muerte de Juan Sánchez:

"Un camión que surge de improviso, de un recodo, que brota precipitadamente de las sombras -abrumador, fatal- rebana el solemne latiguillo. En un segundo, con un frío, con un desdeñoso ademán, elimina de la tierra la firma y rúbrica y problema de Juan Sánchez. Como una goma de borrar" (JARNÉS, 1929c, [1965]: 1556).

Según la interpretación propuesta, el personaje de Juan Sánchez, como carácter ficcional, sólo tendría consistencia en la palabra, de modo que los dos significados -latiguillo y goma de borrar- se complementan el uno al otro a la vez que su

Locura y muerte de Nadie, están "en función de la trama, pero especialmente en función de la ideología jarnesiana en torno a la creación" (*La novela intelectual...*, 110).

combinación caracteriza a Juan como lo que es: un producto imaginario inscrito en una página (PÉREZ FIRMAT, 1982: 124).

No obstante, es posible considerar que las dos direcciones antes mencionadas no corren paralelas sino que en algunos puntos se entrecruzan. Dejamos al margen la psicología de los personajes y los problemas existenciales que Juan Sánchez podría encarnar, fundamentados básicamente en la ironía de que todos sus ensayos de identidad no hacen más que subrayar la transparencia de su nombre (GRACIA GARCÍA, 1988: 102). En el cruce entre las metáforas como índices de deshumanización o como índices de ficcionalidad, tal como queda expuesto en el prólogo de 1937, "todo se empequeñece junto al grave, al viejo problema de todo héroe que aparece en este mundo: el de su propia aparición" (JARNÉS, 1929c: 1391)³⁷¹.

³⁷¹ Según P. Ilie, "Juan Sánchez es el frenético buscador de su propia esencia. La novela es el espacio en el que él lleva a la práctica su intento de llegar a ser un <<personaje>>, pues un protagonista sin carácter no es en absoluto un <<personaje>>" ("Benjamín Jarnés: Aspectos de la novela deshumanizada", en D. Villanueva, *La novela lírica II*: 226). Empleamos "deshumanización" de acuerdo con el desarrollo del concepto que ha venido siendo expuesto a lo largo de esta tesis. En cierto sentido, deshumanización y ficción confluyen en la metáfora entendida como transposición imaginaria de la realidad, construida no según las formas de la realidad efectiva sino según los impulsos materiales y esquemáticos - líneas, colores, sonidos- que llegan a cristalizar en formas. El arte <<deshumanizado>> tiene un fondo vital irrenunciable por cuanto que, no apuntando al objeto directamente, enseña a <<ver>> el proceso de su constitución, esto es, el proceso de transformación artística de la experiencia emocional y fantástica sobre los límites de la realidad (A. García Berrio y M^a T. Hernández, *Ut poesis pictura* (Madrid: Tecnos, 1988), 105).

La teoría de la novela que Arturo le expone a Juan en el capítulo XIV -la "novela red" o "novela poligráfica"- remite sutilmente a las *Ideas sobre la novela* de Ortega, tal como ya expusimos en su momento en relación con la decadencia de las tramas y la discusión que de este modo se entabla con los paradigmas de la narración. Las novelas con grandes héroes y grandes aventuras desaparecerán porque "la vida moderna está reduciendo el rostro del mundo a esquemas simplísimos, a geometrías colectivas, donde no caben profundas contracciones individuales" (1507). La novela poligráfica se constituirá a través de labor de profunda percepción de las relaciones en apariencia borrosas y esfumadas que la masa produce. Frente al arte de héroes, descubrir el perfil de la masa "depende del operador que se instale ante ella. De la avidez y potencia de su máquina. La masa también tiene sus perfiles, aunque innumerables. Exige un poder más robusto de selección y arquitectura" (1509).

Ch. B. Morris señala el paralelismo existente entre la escena en que Arturo contempla desde un balcón el revuelo originado en la calle por un asesinato y la llegada de la cámara de un cinematógrafo con la perspectiva que ofrece el documental en una sala de cine, contraponiendo la muchedumbre espectadora y la muchedumbre proyectada en la pantalla (MORRIS, [1980], 1993: 164). La perspectiva proporciona el eje en torno al que se construye la obra de arte. La "deshumanización" pertenece a la corriente de tradición humanista que valora la legitimidad del autor como codificador

del mensaje artístico, no sólo en sus aspectos referenciales sino también y sobre todo en los emocionales y simbólicos. Al autor corresponde el diseño de la obra, diseño que puede ser vario pero sometido a la capacidad fantástica de elaboración de su creador.

La tragedia de Juan Sánchez consiste en que sus intentos de alcanzar identidad sólo le conceden ver reflejada la imagen de su condición ficticia. Su rostro transparenta su sustancia ficcional. La tensión que establece este personaje se dirige lograr una legitimidad siempre huidiza que "implica una comprensión y aceptación de la diferencia y, a partir de ella, de la búsqueda de una forma de identidad más genuina" (NAVAJAS, 1985: 120), lo que "origina una revisión y reconsideración de los valores que lo forman [al yo]" (ibíd.: 122). Lleva grabada en el pecho su firma y su rúbrica porque no posee otra consistencia real que la de su inscripción verbal en el texto. Su lucha se entabla por romper el cerco de la ficción tratando de encontrar un rastro que haga de él un reflejo de realidad. La búsqueda de sus antepasados Monte Azul le lleva a descubrir, en una fotografía, que su madre desconocida era una bailarina de coro. Alcanza a verla en una fotografía. La herencia que recibe son fotografías y cuadros que reproducen imágenes del pasado: simulacros de realidad ("De modo es que esta revista y todos los cuadros de sus abuelos le pertenecen" (1487)). El paralelismo que se establece su muerte y la de su madre (un camión "la eliminé del mundo, como una goma de borrar" (1488)) acentúa y remarca

la condición evanescente del personaje.

La presencia de Juan en la pantalla sólo devuelve la imagen de una imagen de la masa, un resto que integra la visión de una superficie:

"Dura la visión unos minutos. Los ojos lamentables, los obstinados ojos, contemplan a la muchedumbre, se contemplan a sí mismos, se asoman, siguen asomándose al implacable espejo... Sólo unos momentos. El frenético oleaje lo arranca de los bordes, lo empuja hacia el abismo" (1518).

El espejo no devuelve imagen alguna pues, como sustancia ficcional, Juan espejea su propia calidad reflectante. Así, como indica Pérez Firmat, esta ficción vanguardista oscila entre la novela decimonónica y el cine (PÉREZ FIRMAT, 1982: 137). Como personaje, Juan es un haz de luz proyectado sobre una tela blanca que origina la ilusión de profundidad. Juan "quiere verse en la pantalla" (1512) para poder descubrir en sí un rastro de personalidad. Francisco Ayala trató la confusión de un personaje incapaz de distinguir la barrera infranqueable entre la estrella del celuloide y la actriz real en "Hora muerta". Jarnés destaca esa distinción con el fin de remarcar que sólo la ficción, cinematográfica en este caso, posee un valor artístico si está subordinada a una composición, es decir, al eje que establece la mirada del artista. La masa, como personaje colectivo, adquiere su dimensión estética agrupada según las líneas visuales de un conjunto organizado que no se reduce a la suma de elementos sino que potencia una unidad superior que jerarquiza la confluencia de las partes (BOURNEUF, 1983: 76-79):

"Arturo va repartiendo sus miradas entre ambos espectáculos, entre ambas muchedumbres. En la pantalla, la muchedumbre elaborada; frente a ella, la muchedumbre en estado nativo. En la pantalla, un film ruso, una multitud desorbitada que va empujando cruelmente a un gran duque hecho jirones. Multitud expresiva y multitud en estado nativo. Multitud armónica y multitud simétrica repartida en filas, diseminada en palcos, sin realidad apenas. La sala está llena de rostros agrupados al azar, por contagio, mediante la presentación en la puerta de unos papelititos rojos y azules. Un hilo de curiosidad los fue arrastrando hacia el "film". No tienen representación alguna, cohesión alguna" (1514).

La condición de ilusión se impone angustiosamente a Juan Sánchez. Del "film" ruso quien le interesa es la estrella, el duque arrastrado. Juan Sánchez desea alcanzar la identidad psicológica que la mimesis realista otorga a sus personajes. En cierta medida, el patetismo irónico de una personalidad que no llega a ser reconocida por los demás hombres radica en que el protagonista plantea los límites de esa mimesis de caracteres, que abre una zanja entre ficción y realidad o entre la constitución por un creador de la personalidad ficticia de un personaje y la presentación de esa personalidad haciéndose en situaciones psicológicas y sociales que garanticen la ilusión de realidad que transcriben (ILIE, [1961], 1983: 229-230). J. S. Bernstein ha creído ver dos inconsecuencias en la caracterización del personaje, desde una perspectiva "deshumanizada". Juan Sánchez se conoce a sí mismo, aun negativamente, a diferencia de la masa que no se conoce. Corre entonces el riesgo de convertirse en un héroe de novela tradicional (BERNSTEIN, 1972: 80). En el prólogo, Jarnés resalta el hecho de que Juan

"Únicamente las buscó [amor, sabiduría, gloria] como espejos donde poder contemplarse, donde poder

cerciorarse de su propia existencia. Pero se veía tan borroso que acabó por romper los espejos. Así empezó su locura. Los espejos rotos siguieron devolviéndole el rostro, pero ya en plena caricatura... Sólo volviendo a la nada pudo hallar un reposo definitivo" (1393).

La exigencia crítica que la metaficción plantea a la mimesis renuncia a suplantarla, porque, del mismo modo que el cubismo sin el impresionismo no bota (VELA, ROcc., XVI, 46, 1927: 85), la conciencia metaficcional se ve obligada a ironizar sobre su propio poder. Así, el personaje está atrapado dentro del lenguaje mismo, en un sistema arbitrario de significación que, a diferencia del efecto de lo real, le impide coincidir con una identidad exterior al propio lenguaje a la vez que le niega una exclusiva identidad textual (WAUGH, 1984: 120) en la medida que, como referente ficticio, pertenece a un mundo proyectado por la experiencia imaginativa del autor y el lector, mundo ordenado según su propia noción de validez y motivación a través del lenguaje (HUTCHEON, 1991a: 90-95). Sin embargo, en tanto que imagen, apunta metafóricamente la condición ficticia en su interior. En el acto de la lectura, el mundo revivido simbólicamente por el lector plantea la paradoja de la conexión del arte y la vida porque la experiencia del mundo ficticio (HUTCHEON, 1991a: 5) proyecta un marco en que los personajes, en cuanto signos, inscriben una ausencia. El lenguaje absorbe en sus límites la realidad hasta el punto que los signos son ausencias en la medida que la imagen, al enajenar la realidad, se convierte en la traza de esta (EHRMAN, 1975: 240). Deseo y lenguaje se construyen en el otro para el que hablan ocultándolo (ibíd.: 244).

Ahora bien, al contrario de Derrida, para quien la huella (pura) es la diferencia (DERRIDA, 1971: 81), Jarnés arraiga en la vida su propuesta como origen absoluto del sentido en general que abre el aparecer y la significación en la escritura (ibíd.: 84-85) como un diálogo entre autor y lector sobre la construcción del sentido de nuestra experiencia (HUTCHEON, 1991a: 89). La crítica de la novela realista busca recuperar corrientes vitales que la ilusión de realidad ignoraba. Juan Sánchez espera descubrir en flagrante adulterio a Arturo y Matilde porque cree que la realidad puede someterse a las pretensiones dramáticas del realismo ("Sólo un falso novelador puede recortar de aquí y allí trozos singulares de la vida y acoplarlos -como los líquidos en un matraz- para hacerlos hervir ruidosamente, en un momento prefijado. Para alguno se adelantó, para otro se retrasó la novela. Aquí aparecen según vivían al ser llamados a figurar en este sencillo relato" (1504)). Frente a la ocultación de la condición artística que se reprocha a los intentos reproductivos, el auténtico relato regenera su condición ficticia una y otra vez desde ese gran héroe fecundador que es el río (1511) hasta el amor como fuente que hace reingresar a los personajes, con la pérdida de identidad, en el mundo de la posibilidad de nuevas vidas (1543-1544) (Matilde-Arturo). Matilde alcanza su autenticidad al lograr revelar una personalidad llena de vida. "La heroína fiel" que llega al reservado donde debe aclarar su relación con Arturo "para ejecutar -cálido, frenético- un razonable epílogo, un buen último acto de drama" (1541) es una mujer que, más allá de sus

experiencias folletinescas, tiene su propia intimidad (1543-1545).

Si a Juan Sánchez cabe emparentarlo con el narrador-protagonista de *Escenas junto a la muerte*, que separado de la nube es ya otro, petrificado en su condición ficticia al borde del suicidio, Arturo y Matilde viven en su último encuentro unas escenas junto a la vida. Al sumergirse Arturo entre los brazos de Matilde, ha de asistir a la catástrofe de su pérdida de identidad para recobrar una vida más pujante y duradera (1547), que supone el regreso a la materialidad que, como fuente inagotable, contiene el magma bullente que en determinados momentos estalla y se concreta en las líneas dibujadas de una personalidad ficticia (1417-1419).

"Remate y prelude" rompe con la estructura circular y completa que se lograba con el capítulo del "El Banco Agrícola". Esa ruptura responde a una necesidad insistente de la concepción estética de Jarnés. En los términos que considera la relación entre la ficción y la vida, la posibilidad de la reapertura novelesca (GRACIA GARCÍA, 1988: 97) apunta al fundamento de la ficción que no transpone el mundo real a la novela sino que constituye las posibilidades vitales de una existencia imaginaria. El lector tiene entonces la oportunidad de convertirse en creador si transforma lo leído en un estímulo de producción de nuevas realidades alternativas.

3.2.3. *Los límites de la novela <<nueva>>.*

La repercusión del cine en la literatura vanguardista es un hecho innegable y obvio por poco que nos acerquemos a cualquiera de las formas artísticas cultivadas por aquellos escritores³⁷². A la hora de delimitar los límites teóricos de la propuesta narrativa vanguardista, el estudio de la influencia del cine ha de convertirse en un tema que debe estudiarse con detenimiento. Por nuestra parte, nos limitamos a señalar una serie de rasgos que completen la perspectiva que se ha ofrecido sobre los procesos ficcionales que desarrolló Jarnés³⁷³ porque es conveniente situar sus posibles consecuencias en el contexto en que intervinieron.

Las novelas que Antonio Espina publicó en la colección "Nova Novorum" constituyen un punto de referencia que sirve de estímulo para discutir la actividad creadora de Jarnés. Tanto en *Luna de copas* (1927) como en *Pájaro pinto* (1929), Espina practica una esencial ironía con que desrealiza la

³⁷² Se debe un imprescindible estudio de conjunto sobre la presencia del cine en la literatura española de entreguerras a Charles B. Morris, *This loving darkness. The cinema and the Spanish writers (1920-1936)* (New York: Oxford University Press, University of Hull, 1980) (vers. esp., *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)* (Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1993)).

³⁷³ A diferencia de Antonio Espina, Jarnés sometió las aportaciones cinematográficas a los principios constructivos habituales de la novela. Experimentó con las posibilidades del cine sin querer convertirlo en el eje de sus novelas: "Jarnés no permitió que el cine configurara y dominara sus novelas, y lo utilizó más bien para imaginar escenas y cuadros que, asimilados a su estructura, contribuyeran a su organización y humor (Ch. B. Morris, *op. cit.*, 163-164).

construcción ficcional a favor de una crítica del realismo literario. En el primer capítulo de esta tesis, se han citado algunas de las opiniones que respecto de esta corriente literaria profesaba Espina. La ironía practicada por este autor tiene una voluntad disolutoria en la caracterización de los personajes. Espina busca reducirlos a puras formas elaboradas por la imaginación creadora del artista a partir de leves referencias, no tanto a la realidad como al uso mimético que hace de ella el realismo.

En este punto radica la coherencia de una propuesta, como la vanguardista, que no parodia la realidad sino el modo literario de incorporarla al texto narrativo. La parodia de las novelas de inspiración romántica puede observarse en un nivel elemental e inmediato en la narración de la boda de Xelfa, el protagonista de *Pájaro pinto*, o en la relación hipostasiada que llegan a mantener los protagonistas de *Luna de copas* -auténticos personajes de película glamorosa- con el paisaje en que se mueven. Estos personajes novelescos llegan a resultar esquemas o radiografías de personajes de novela romántica (por ejemplo, el encuentro entre Silvia y Aurelio en la escalinata se valora como el lugar "donde la nota romántica se exaltaba y daba un agudo" (ESPINA, 1929a: 17)). Los personajes son contruidos entre los resquicios de luz que, al modo cinematográfico, determinan el espesor espacial en que pueden encarnarse fantasmalmente. Para Espina,

"Traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema, la lógica de este arte, es procurarse nuevos efectos literarios, muy difíciles

de situar en ningún género determinado" (ESPINA, 1927a: 7).

Los elementos procedentes del cine dan pie a Espina para considerar la posibilidad de superar las limitaciones del realismo, pues, teniendo en cuenta que es el cine mudo la fuente de sus reflexiones, lo primordial no son las tramas o los argumentos sino la proyección de luces y sombras³⁷⁴. En un artículo publicado el mismo año que se publicó *Pájaro pinto*, A. Espina señalaba que tanto la novela como el teatro carecen de materia imaginativa propia por lo que necesitan tomar de la realidad un número determinado de elementos para que el lector "con ellos organice y encienda la materia imaginativa de sus sueños" (ESPINA, ROcc., XV, 43, 1927: 37).

Espina reconocía implícitamente que el proceso mimético, consistente en la imitación y organización de acciones como dos fases simultáneas del mismo proceso, no puede separarse de la actividad "narrativa" de fábulas. Sin embargo, sostenía que el cine, dado su carácter visual, se organiza en torno al juego de luces y sombras que puede dar lugar a una <<fábula>>, aunque sobrepasa las posibilidades expresivas de los géneros miméticos. El cine posee materia imaginativa <<de origine>> por cuanto el material luminoso, aunque puede presentar situaciones miméticas, en sí mismo no estaría sometido a los principios de constitución referencial. "El cine parte de lo

³⁷⁴ Obsérvese la melancólica y corrosiva ironía de Espina al escribir en "Antelación" que "Lo peor es que el interés argumental se suele perder bajo el desafuero de la fotogenia y de la metáfora./ Se suele perder" (A. Espina, *Pájaro pinto*, 7).

fantástico hacia lo real [...]. Su naturaleza, esencialmente imaginativa, le impide recalar en el verismo absoluto" (ESPINA, ROcc., XV, 43, 1927: 37). Espina percibía en el cine, a través de todas las experiencias vanguardistas que acabarían desembocando en el cine surrealista, un adelantado del arte abstracto en que el espectáculo -el cine en la sala- promueve y envuelve una experiencia estética que requiere del espectador para tener lugar porque es a él a quien está dirigido. Al enfrentarse en la sala oscura con la proyección el espectador experimenta "un misterioso retorno a la atmósfera infantil de los sueños" y "llegando a cierto grado de abstracción, se encuentra tan aislado de su pasado como del resto de las personas que le rodean y componen el público" (ibíd.: 44-45). Resuenan en esas palabras ecos de las *Ideas sobre la novela*, transformadas para objetivos diversos de los que ejemplificaba Ortega.

La utilización de los recursos del cine facilita la "deshumanización" puesto que el secreto cinematográfico no se encuentra en la pantalla sino en el écran que proyecta las imágenes que quedarán organizadas en aquella, pues, vuelto el arte sobre sí mismo, "no importa tanto el documento como las motivaciones líricas y burlescas -deshumanizadas, neutras- que puede originar" (AYALA, *La GLit.*, 1927: 4). La finalidad satírica y burlesca de las obras de Espina³⁷⁵, que pueden

³⁷⁵ El pacifismo y la guerra o la vida auténtica frente a la burguesa en *Pájaro pinto*, el amor y las relaciones sociales bajo el signo del mito y de las tradiciones religiosas paganas, como índice de intrascendencia y de desmitificación, en *Luna de copas*.

englobarse bajo el rótulo de "travestimiento" (GENETTE, 1989a: 73-90), procede por transformación del texto parodiado, aunque también por transposición del estilo de origen al estilo que el autor del travestimiento debe tomar prestado para practicarlo en esa circunstancia (ibíd.: 146). Espina transpone el lenguaje romántico a partir de su descomposición cinematográfica (las películas de Chaplin especialmente) con lo que acentúa los rasgos de diferencia que marcan la dependencia de un texto sobre otro (HUTCHEON, 1991b: 61).

La novela cinematográfica se presenta como una farsa, como una ficción que debe ser tomada como ficción y como una broma que se burla de sí misma (ORTEGA, 1983, III: 382). Sin embargo, tiende "a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización" (ibíd.: 360) que impida la ilusión de reproducción de una realidad exterior al mundo ficticio. La realización de la novela cinematográfica ofrece nuevas posibilidades al lenguaje literario. Si "entre la novela y el poema, ya existe una zona de interferencia verdaderamente sugestiva. Entre el poema y la cinegrafía, la interferencia resulta mucho más sugestiva. (Buscar una especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro)" (ESPINA, 1927a: 7), el artista busca que la palabra alcance un peculiar espesor espacial que aloje el volumen que la forma, como trasunto de la densidad visual, es capaz de extraer de la perspectiva³⁷⁶.

³⁷⁶ F. Ayala planteaba el que consideraba problema fundamental del arte nuevo en el terreno de la novela: "¿Se puede perfilar en la niebla una arquitectura?. ¿Se puede hacer

Frente a la literatura plana, "no del todo plana", que, según Salazar Chapela, representaba Jarnés -"visión plana, de superficie"-, Espina escribiría una literatura del espacio que "ya no se trata de un plano lírico, ni de una versión de miradas contemplativas simplemente, sino de un trozo, más o menos completo, del mundo, con su plano poemático a la vez" (SALAZAR CHAPELA, *ROcc.*, XV, 44, 1927: 283). A las dimensiones de latitud y longitud el literato espacial, que es un literato corpóreo, añade las dimensiones de profundidad y tiempo (ibíd.: 281). La palabra debe alojar un volumen que sobrepase los límites de la superficie textual -la consistencia material de la palabras- para que, "tras esa superficie lisa, sin reticencias, muy bella" "poblada de flamantes imágenes", pueda advertirse "un espesor de emociones, ideas y sentimientos" (ibíd.: 283). La palabra como volumen excede también los límites del espacio referencial que puede movilizar. Se orienta esta palabra hacia el espacio visual imaginario que hace posible que tenga lugar la visión artística:

"¡Ojo!. La palabra para el ojo no implica el reducido fenómeno de la dicción visual. Sino también el del verbo visual. Y, por ende, el más complejo de: la idea visual" (ESPINA, 1934: 58).

El ángulo del cine permitió un gran avance para la perspectiva pues sirve también "para introducir distingos, magnas, sutiles formas, estructuras y conjeturas almas adentro" (ESPINA, 1934: 57). La palabra como foco de luz puede

una novela en la niebla?. Es decir, flotante sobre las cosas, sin apoyarse en ellas si no es por leves alusiones. (Problemas del arte nuevo -más en concreto de la novela- planteado y aún no resuelto)" (F. Ayala, "Margarita de niebla, *ROcc.* XVII, 52 (1927): 135-136).

iluminar "el perfil fino de España" que "surge de las sutilísimas contrastaciones psíquicas que la costumbre y el paisaje producen en el hombre" (ESPINA, ROcc., I, 1, 1923: 115-116). El valor que atribuye Espina a la perspectiva cervantina consiste en crear "las sensaciones de distancia, atmósfera y relieve. El aire y la arquitectura, la figura y su sombra. Porque en los libros de Cervantes se entra [...]. De aquí la doble cualidad de su perspectiva. Visual y auditiva" (ESPINA, 1934: 112). Superando una concepción exclusivamente técnica, la perspectiva literaria funciona como instrumento angular para la percepción de la realidad. Más aún, esta realidad es construida y se presenta según la perspectiva.

La concepción de una novela capaz de invertir las relaciones entre realidad y ficción queda sintetizada con total claridad en un pasaje de *Luna de copas* que, pese a su extensión, reproducimos por su interés:

"(La novela para el novelista, debe extraerse de una serie de compartimentos estancos, en los que se ponen con antelación los ingredientes de aquella.

En un compartimento se pone lo descriptivo; en otro lo dialogal; en otro los personajes, etc, etc.

Una vez hecho esto, el novelista debe cerrar los ojos y coger al azar, revolviéndolo, ingredientes de todos los compartimentos, arrojándolos a puñados sobre los capítulos.

La novela así, resultará desarticulada y monstruosa. Esto no es un defecto.

En realidad, lo que ocurre es que la articulación, la clave articulada queda fuera de la novela, como el proyector cinematográfico queda fuera y lejos de la pantalla.

En ambos casos, el proyector es lo más importante. Ese haz de luz del ojo de la cabina que traspasa como una estocada de la cámara oscura.

La vida se halla en ese ojo. La fuente de la vida, al salir en cueros el chorro germinal.

La novela con su terrorismo, desafuero infantil y alegoría, hay que sorprenderla a ras del brote.

Por eso el espectador -el lector-, si tiene imaginación, necesita mirar alternativamente al écran y al agujero.

Observar ese ojo inyector de la cabina, con atención profunda de oculista)." (ESPINA, 1929: 43-45).

Cine, contemplación y desarticulación apuntan a una construcción de la novela en que "la proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro" (ESPINA, 1927a: 7) consiste en la proyección de luces -imágenes y metáforas (ESPINA, 1934a: 116)- con que la mirada del autor, su perspectiva, ilumina el libro. Como en la pantalla, el libro refleja la confluencia de aquellos haces metafóricos que convergen en longitud y latitud, espesados en profundidad y tiempo, según el eje de la perspectiva. La alteración de la tradición poética (ARISTÓTELES, 1450a-3-5, 15, 32) consiste no sólo en que los caracteres no se subordinan a la trama sino que la acción misma ha sufrido un proceso de transformación por el que trata de reproducir el dinamismo de la vida. El cine proporciona una "agrupación armónica de gestos, de actitudes, [como] desfile de imágenes puestas al servicio de una idea poética, de un fragmento de historia, de un paisaje que -dinámicamente- se intenta reproducir" (JARNÉS, 1936a: 75), dinamismo que implica, más que reproducción, transfiguración y que apunta al ámbito de la gracia artística (ibíd.: 149-150).

Ahora bien, esa transfiguración supone un proceso de descaracterización que procede del cambio de enfoque sobre la representación de la realidad, que el artista convierte en la

relación que con ella mantienen sus propia imágenes (ALBERÈS, 1971: 94). La vista y la metáfora quiebran la primacía del narrador que, al intentar acercarse a sus personajes, se le volatilizan como meras imágenes (PÉREZ FIRMAT, 1982: 92-95). No obstante, la perspectiva se convierte en el instrumento de reviviscencia del mundo imaginario que la estructura verbal crea, confiriendo así al contenido proyectado una cierta autonomía frente a la contingencia histórica (AYALA, 1984: 15). En este sentido, perspectivismo no se reduce sólo a un procedimiento o a una técnica sino que, sustancialmente, constituye la expresión de una concepción del mundo en tanto que articulación artística (BAQUERO, 1963: 237). Perspectivismo coincide con la deshumanización en tanto que, más que deformar, conforma una realidad estilizada (ORTEGA, 1983, III: 368), que trata de realizar como tal (ibíd.: 375).

Como forma perteneciente al arte nuevo, la novela llama la atención sobre sí misma ironizando no sólo sobre la ilusión realista sino incluso sobre su propia naturaleza ficticia. El creador muestra conscientemente "que el autor no se comunica con nosotros *por medio del lenguaje*, sino que *nos comunica lenguaje*" (MARTÍNEZ BONATI, 1960: 99) de modo que se hace patente que "el individuo ficticio tiene existencia pero prestada, no la suya propia, sino la existencia y realidad de la imagen" (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 104). En la naturaleza fantasmal que adquieren los personajes se pretende edificar la novela nueva. El arte retraído sobre sí mismo plantea una radical comicidad irónica que, al tiempo que hace el ademán de

aniquilar su aparente fuerza transitiva, la conserva y confirma (ORTEGA, 1983, III: 382). Según Espina, como ya citamos en su momento, si Cervantes movilizó los elementos que le suministraba la realidad para alcanzar, a base de perspectiva y realidad, un juego de luces y velocidades,

"el novelista moderno emplea el proceder indirecto e inverso de transformar aquellos elementos en otros elaborados por su fantasía -las modernas, imagen y metáfora- para, en vez de reproducir el dinamismo de la vida, reproducir la vida neutra y "deshumanizada" del dinamismo. En hombre, máquina, paisaje o idea pura" (ESPINA, 1934a: 116).

Espina insistió en la línea de "deshumanizar" los personajes que, desencarnados, llegasen a mostrar su carácter ficticio. Para Salazar Chapela tanto *Pájaro pinto* como *Luna de copas* trataron de reactualizar la novela como género mediante una ruptura con la dicotomía entre mundo exterior y mundo interior. Oponerse al realismo entrañaba el riesgo de una prosa lírica incapaz de concebir todos los problemas teóricos que suponía el cambio del paradigma perceptivo de la realidad y el consiguiente desplazamiento de la percepción de los instrumentos artísticos que repercutían en la revisión de los géneros. El malestar por la decadencia de la novela, según Salazar, procedía del estado de confusión "que nos da hoy como nota crítica una efusión más o menos lírica; como ensayos, imaginaciones incoherentes; como novela, superficialidades, primores de mero estilo" (SALAZAR CHAPELA, ROcc., XXIV, 72, 1929: 384)³⁷⁷. Los efectos literarios del cine, "muy difíciles

³⁷⁷ Punto clave este de todas las críticas satíricas y ridiculizadoras contra estos escritores: "La boga de la iconomanía. Supeditando lo cualitativo a lo cuantitativo, se solía preguntar: ¿Cuántas metáforas?, y al bisoño escritor que

de situar en un género determinado", apuntaban a la difuminación buscada entre los límites de los diferentes géneros tal como eran concebidos tradicionalmente. La aparente contradicción entre la concepción de un género sobre cuyos márgenes se opera una tarea de ensanchamiento y, simultáneamente, la voluntad de regresar a la naturaleza esencial del género (ibíd.: 384), convierten las obras de Espina en un paradigma de la búsqueda vanguardista de nuevas líneas narrativas.

La atención que se dirige a la forma no queda restringida a la exaltación de los valores inmanentes de la palabra poética. Como se ha señalado, se atiende al volumen emocional e imaginario que esta palabra provee. Elaborar una teoría no mimética, a partir de propuestas antirrealistas, que a la vez poseyera alguna sustantividad, constituiría para estos escritores el don más sublime (ORTEGA, 1983, III: 366)³⁷⁸. Entretanto, Espina pone en práctica una actitud extremada de desrealización. Pretende dejar al descubierto el mecanismo ficcional sintáctico que determina la manifestación textual lineal.

no incluía un mínimo de siete metáforas por párrafo se solía motejarle de escritor insulso o metafórico ruin. ¡Un delirio de sombras!" (Juan José Domenchina, *Crónicas de Gerardo Rivera* (México: Centauro, 1946), 104).

³⁷⁸ La naturaleza esencialmente imaginativa del cine permitiría avanzar hacia un arte no mimético en que la realidad cobra consistencia como resultado proyectado de la combinación imaginaria de haces de luz y sombra. El sentido de "irrepresentatividad" queda matizado en A. Espina, *El nuevo Diantre* (Madrid: Espasa-Calpe, 1934), 144-147).

La novela que el lector lee procede de la <<fábula intensional>> que "forma parte del texto en cuanto es estructura macrosintáctica de base, diferenciada, como construcción textual, de la fábula exterior, la cual es estructura de conjunto referencial" (ALBALADEJO, 1992: 38). La hermeticidad del género, su constricción al ámbito sintáctico, viene asegurada, mediante una paradójica apariencia, por su condición de género realista (ORTEGA, 1983, III: 414)³⁷⁹. Pero la exigencia de la deshumanización de hacer patente la condición imaginaria de la ficción artística horada la clausura del recinto novelesco. Este otro imperativo que agrieta la homogeneidad del mundo imaginario facilita, también paradójicamente, los resquicios por los que las corrientes vitales se reincorporan al arte³⁸⁰. La "deshumanización" recupera la realidad para el arte de un modo inverso al del arte "romántico". La mimesis actúa representando el modo de representar la realidad como proceso.

La ficción "deshumanizada" evita tomar la representación

³⁷⁹ "Así, el imperativo de autopsia surge inevitablemente de la necesidad en que se halla el novelista de tapar el mundo real con el imaginario". Y añade Ortega: "Para que dejemos de ver una cosa, para taparla, tenemos que ver otra, la que tapa. El espectro se caracteriza por no arrojar sombra ni ocultar tras sí un trozo de universo" (J. Ortega, *O.C. III*, 414). El espectro cinematográfico no es un personaje real sino el producto de un juego de luces y sombras que se proyectan simultáneamente sobre una superficie plana y que, sin embargo, deja percibir una sensación de profundidad (y de tiempo).

³⁸⁰ Para J. Ortega "hacerlas vivir [las ideas] en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, mundificamos los esquemas, lo interno y lo subjetivo" (*O.C. III*, 376).

por la realidad representada. A cambio, acepta la representación como el modo de imaginarse la realidad que, sobrepasando toda representación, acontece para el hombre en ella³⁸¹. Desrealizar, equivalente a pérdida de sustantividad (TORRE, 1969: 50), procede de manifestar como irreal aquello que se quiere hacer pasar por real, si bien la tensión entre producción y producto -realidad del artista que produce e irrealidad de su producto- genera la búsqueda de un modo de narrar nuevo que sea capaz de desplazar en su síntesis el carácter reactivo que lo originó. El extrañamiento antirrealista que la deshumanización impone atiende a las relaciones que se establecen entre arte y vida (BOYD, 1983: 24). Salazar Chapela advirtió esta tensión en las dos novelas de Espina y observa que se resuelve mejor en *Luna de copas* donde "asistimos a dos espectáculos: al de la novela, con su asunto y sus personajes imaginarios, inventados, y al de Antonio Espina descarnando estos personajes, haciéndolos buidos, espirituales, por el subsuelo de un asunto oscuro, sin fondo, abstracto" (SALAZAR CHAPELA, ROcc., XXIV, 72, 1929: 385). El universo ficticio creado por la fuerza imaginativa del lector, por medio de los referentes del lenguaje, y sus expectativas genéricas, determinan la validez de la realidad novelística (HUTCHEON, 1991a: 97). En la obra debe encontrarse la norma que rige su motivación estética y retórica (BOOTH,

³⁸¹ "Uno de los postulados orientadores comunes: el interés novelesco no está ya apenas en lo que se cuente, en la ficción, en la superchería imaginada, sino en la manera de contarlo, en la técnica y en el espíritu revivificador" (G. de Torre, "Perfil de Antonio Espina", *La Gaceta Literaria* 4 (15-2-1927): Página Primera).

1975: 371), ya que las palabras de que está hecha la obra literaria comunican experiencias humanas "privilegiadas por el artificio que, encerrándolas dentro de una forma poética, las remite a la esfera imaginaria, donde quedan aisladas y preservadas, manteniendo una virtud permanente" (AYALA, 1984: 35). La condición de hermetismo e inmanencia de la novela contribuye a producir el efecto de autonomía que asegura su finalidad en sí misma (BAROJA, 1969: 18).

La voluntad antedicha de regresar a la naturaleza esencial del género merece ser interpretada en dos direcciones. Por un lado, se supera el concepto de género como una casilla que encorseta a las obras del espíritu según ciertas normas para considerarlo, según indicó Ortega, una fuente de gravitación estética que canaliza los valores poéticos que se actualizan en las obras singulares³⁸². Por otra parte, se recobra la dimensión de perfeccionamiento que se atribuye a la novela en su etapa de disolución. Ambas claves dependen solidariamente. La vuelta al eje sustantivo que marca la dirección del género supone un intento de realizar en

³⁸² "Hay, pues, en la forma lo mismo que había en el fondo; pero en aquella está manifiesto, articulado, desenvuelto, lo que en éste se hallaba con el carácter de tendencia o de pura intención. De aquí proviene la inseparabilidad entre ambos; como que son dos momentos distintos de una misma cosa" (J. Ortega, O.C. I, 366). La búsqueda de la manifestación del género a la altura del tiempo no contradice la persistencia de un "fondo poético sustantivo", lo genérico, que, en todo caso, "no hace que el discurso imaginario sea poéticamente valioso, pero posibilita que sea simplemente, lo que es, en un sentido comprensible, previo a su ser <<poético>> y condición de esta posibilidad" (Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, 111).

plenitud las posibilidades estéticas que encierra. La plenitud del género sólo podía lograrse recuperando su perfil original, desdibujado por las técnicas -de modo predominante y casi exclusivo realistas- en que el género se había actualizado³⁸³. La decadencia de la novela es comprendida entonces como una fase de transición que sirve de purificación de los elementos técnicos anteriores no tanto para negarlos como para superarlos y, de esta manera, conseguir el perfeccionamiento del género.

Para Antonio Espina la novela del siglo XIX es un tipo de narración biográfico-analítica, cuyos elementos fundamentales -caracteres, situaciones, descripciones, conflictos espirituales, naturaleza, etcétera-, habrían de persistir en el tipo de narración que se estaba experimentando y que constituía una forma de evolución psicológica y técnica más avanzada (ESPINA, 1994: 227). Sin embargo, no describía cómo se combinaban esos elementos (ESPINA, ROcc., XLVIII, 142, 1935: 111-112). Nos atreveríamos a calificar a ese tipo de narración como biográfico-sintética, en la medida que, en el

³⁸³ Que la novela sea un género "realista" por excelencia, en palabras de Ortega, deriva de su condición hermética que invita a vivir el mundo imaginario como un mundo autónomo que tiene su propia realidad a la que hay que aceptar por sí misma. Pero que sea "realista" no necesariamente implica que la técnica de la novela haya de ser siempre realista. Repetimos: "el arte literario no es toda la poesía, sino sólo una actividad poética secundaria. El arte es la técnica, es el mecanismo de actualización, frente al cual aparece el acto creador de los bellos objetos como la función poética primaria y suprema. Aquel mecanismo podrá y deberá ser en ocasiones realista; pero no forzosamente y en todos los casos" (J. Ortega, *O.C. I*, 375). La ambigüedad terminológica en el uso de "realismo" obliga a ser cauto a la hora de interpretar el sentido con que se usa en cada contexto.

camino que desemboca en la frustrada experiencia de la biografía de los años treinta, aspira no a alcanzar la realidad sino a que la realidad modele por medio de sus haces vitales enérgicos los esquemas con que el artista trata de representar la percepción de su experiencia.

La novela nueva actuaría respecto de la novela realista decimonónica de modo semejante a como la novela realista en cuanto forma poética lo hacía respecto de la novela de aventuras³⁸⁴. La crisis del género, que aproximaba un momento de transformación de la novela, adquiere de este modo otra justificación. Si la novela, en contraposición a la épica, se refería a la realidad (ORTEGA, 1983, I: 385), el nuevo modo de novelar, en contraposición a la realista, pone de relieve las técnicas con que esta creaba la ilusión de realidad que recorría su construcción ficcional.

La relación que entabla con la novela realista actualiza a su modo la que mantenían novela y épica. La novela realista llevaba dentro de sí infartada la aventura (ORTEGA, 1983, I: 383) mientras que la novela nueva llevaba dentro de sí infartada la tensión estética entre la realidad efectiva y la realidad ficcional. De acuerdo con el desarrollo que hemos hecho del concepto de metáfora como índice a la vez de deshumanización y de ficcionalidad, los personajes ficticios

³⁸⁴ "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" (J. Ortega, *O.C.* I, 384).

y/o biográficos sufren un proceso que los convierte en puros fantasmas vitalizados por la fuerza de la expresión literaria y por la fuerza de la gracia y el ambiente que puedan rodearles (ESPINA, ROcc., XXVII, 79, 1930: 138). La deshumanización no puede prescindir totalmente de las formas humanas y, por ello, practica una fuga inversa a la del realismo: no hacia la realidad, no hacia lo exterior, sino hacia lo interno, hacia las estructuras artísticas. El género narrativo no camina hacia su desaparición sino hacia la transformación del impulso original estético³⁸⁵.

La pretendida proyección sobre la realidad de los objetos psíquicos invierte la dirección del realismo. El espacio textual se alza arrancándose de la realidad hacia su imagen. Si la novela nueva necesita de la realista como espejismo para hacérsela ver como tal, las manifestaciones nuevas del género "consisten en aquella intususcepción" (ORTEGA, 1983, I: 384) que reabsorben, en su prácticas metaficcionales, la ilusión mimética. El placer estético provendrá de "ejecutar" la ficción como ficción. Los conceptos de lo posible, lo verosímil y lo necesario quedan subordinadas al placer que produce la "ejecución" pues la representación "para llevarla a cualquier pantalla exterior necesita antes y al mismo tiempo hallarse proyectada en nuestro cerebro" (ESPINA, 1934: 144).

³⁸⁵ "«Los géneros literarios» apenas existen ya. Desaparecen, periclitán ciertas normas. Se hundén colosales arquitecturas añejas. Quizás para volver a resurgir -pero transformadas, actualizadas, de acuerdo con la auténtica sensibilidad novecentista" (G. de Torre, "Perfil de Antonio Espina", art. cit.: 1).

La modernidad de la propuesta narrativa vanguardista reside en la conflictiva relación con la condición histórica del género de la novela. La evolución del modo de novelar que se dirige hacia su perfeccionamiento coincide con su colapso, dentro de una concepción escatológica y lineal de la historia del género que no esquivo sino que acentúa la indicación de Espina de que la decadencia de la novela es una etapa de una forma de próxima evolución. Postpone la consumación del género pero no la idea misma de consumir, aun cuando la idea de que la disolución no es más que esa fase de decadencia previa a su avance, anunciada en 1929, vuelva a repetirse en 1935³⁸⁶, fecha en que la novela vanguardista había sido ya superada por los ataques de la novela de índole social-realista.

En el prólogo a *La nave de los locos* (1925), Pío Baroja criticaba los principios a la vez vitales y deshumanizados de esta novela vanguardista (CORDEL, 1959: 142-146; SHAW, 1957: 150-152). No creer en el perfeccionamiento progresivo de la novela justificaba con mayor razón la seguridad del escritor vasco de que "la novela tiene mucha vida aún y que no se vislumbra su desaparición en el horizonte literario previsto por nosotros" (BAROJA, 1969: 16). El carácter multiforme del género era alentado por una concepción abierta de la historia que permitía a la novela, sin prolongar modelos tradicionales, renovarse sin cesar.

³⁸⁶ A. Espina, "El convidado de papel. Un libro de Benjamín Jarnés", *El Sol*, 30 de diciembre de 1929; "Libro de Esther", art. cit.. Ambas reseñas están recogidas en A. Espina, *Ensayos sobre literatura*, 227-230, 231-238.

Jarnés suscribiría, discrepando de sus consecuencias, el fondo de la opinión de Baroja de que "la novela, en general, es como la corriente de la Historia: no tiene ni principio ni fin, empieza y acaba donde se quiera" (ibíd.: 43), que remite a la puesta en cuestión de los paradigmas de la tradición que constituyen "un medio de dar significado a la simple cronicidad" (KERMODE, 1983: 61). La propuesta narrativa de Benjamín Jarnés se enfrenta a contradicciones estéticas que el autor aragonés trató de readaptar a las nuevas situaciones (ibíd.: 62-63). Unido a la tradición inserta la antinorma en la norma tanteando la supresión o superación de esta última (NAVAJAS, 1985: 189). La afirmación y articulación del deseo -estético y erótico- abre el espacio inacabado e informe contenido en la ley, en la cual se afirma y articula la posibilidad de variación (EHRMAN, 1975: 244). En la condición bifronte del texto, que articula la relación del lector y el autor en la proyección imaginativa de las condiciones históricas y culturales a los sistemas literarios, "la interpretación sólo puede comprender objetivamente el significado del texto estético desde el horizonte, reconstruido en lo posible, que sustenta y circunscribe su creación" (CUESTA, 1991: 201).

Aquellas contradicciones no corresponden a la distancia entre un corpus teórico delimitado -el que ofrece la obra de Ortega- y su práctica sino a la teoría en que consiste la propia creación. La teoría de Ortega viene a constituirse en la circunstancia con que deben construir su propio camino

novelístico. La lucha por integrar la ambigua posición de esa circunstancia -material por su monumentalidad y espiritual por sus sugerencias y estímulos- marca la constitución de ese proyecto narrativo. El problema de la inteligibilidad se desplaza a las condiciones de narratividad del proceso en cuanto que la tarea crítica consiste en discernir un estilo de desarrollo "que hace de esta serie de acontecimientos una herencia significativa" (RICOEUR, 1987, I: 33). Tales acontecimientos están organizados en una estructura que proporciona la clave de su constitución en tanto que posibilita el conocimiento de tal constitución (ORTEGA, 1983, VI: 43). La condición histórica de los acontecimientos que se organizan en una tensión dramática sitúa entonces su inteligibilidad en la narración como estructura humana básica de refiguración de una totalidad significativa configurada. El cierre de esa totalidad no es interno al propio proceso sino resultado de la intervención del intérprete construyendo una visión ordenada regida por las reglas internas de la "fantasía exacta" (MOLINUEVO, 1992: 78). El cuerpo material de la historia surge de la dimensión de profundidad que, en escorzo, presenta la perspectiva al proyectar los espectros del pasado en el presente (ESPINA, 1934: 186). Objetividad de las cosas y ficción de los ideales se cruzan en la escritura crítica para trazar la arquitectura de su impulso al retener el depósito de la tradición como un proceso acumulativo en la historia (DÍAZ FERNÁNDEZ, 1930: 89). Las contradicciones fijan, en último término, las fronteras que delinean su fisonomía como resultado de las variaciones que la tradición ha engendrado.

3.3. Las fronteras de la narrativa vanguardista.

Las novelas de Benjamín Jarnés nos han permitido ir trazando el mapa de los alcances y limitaciones de las posibilidades estéticas de un programa narrativo que no se agotó en la producción del autor aragonés. Otros escritores compartieron la aventura narrativa cuya bandera inicial había sido izada por los <<Nova Novorum>>. Jaime Torres Bodet, Mauricio Bacarisse, Francisco Ayala, Rosa Chacel, entre otros, participaron también de esta empresa en los años anteriores al estallido de la Guerra Civil, si bien el periodo cumbre de esta estética se produjo en los años finales de la década de los veinte. A partir de esas fechas comenzó a producirse una retracción del grupo, siendo el caso de Ayala ejemplar.

Especial atención hemos prestado a Antonio Espina porque, junto con Jarnés, nos parecen los principales exponentes de estos grupos de escritores. Es posible sentar unas bases maestras y generales de tal proceso a partir de la obra de ambos escritores, de modo que pueda alumbrarse el sentido del concepto de <<fronteras>> que integran estas novelas. Las fronteras consisten en los límites primarios y radicales de una propuesta concretada en la producción de cada creador. No responden a rasgos deterministas sino que forman factores constitutivos que apuntan a un campo de experiencias determinado que no puede ser confundido con otro. Más o menos dibujados, marcan una tierra de nadie que puede ensancharse o

acortarse pero que, en último término, es irrebasable. Reapropiándonos la metáfora de Ortega, el alcance de la propuesta vanguardista está impulsada desde unas bases teóricas intrínsecas que dirigen su evolución de igual modo que la trayectoria de una flecha viene determinada por el grado de tensión y la fuerza que el arquero comunica al distender el arco. Sin las fronteras no se puede dar cuenta de la ruta emprendida, aunque no bastan para proporcionar la medida del trayecto recorrido. Su análisis proporciona la medición del impulso original.

La categoría de autor "lector" que lee su propia obra y que leyéndola la construye -más aún, que su lectura constituye el propio proceso de creación- ha sido aplicada en esta tesis a la forma que Jarnés tiene de presentar sus novelas. Sin embargo, esta característica no es privativa del autor aragonés. Los relatos que Salinas publicó en la colección <<Nova Novorum>> tematizan una y otra vez, si se hace caso a la crítica más reciente, que en el principio la ficción de vanguardia comienza con la lectura³⁹⁷. El lector se ve obligado a compartir una postura ambigua que se asemeja a la del autor: por un lado, se encuentra con un relato que exige tener presente el modo de comportarse del lector tradicional de novela y, por otro, tiene que enfrentarse a un texto que niega

³⁹⁷ G. Pérez Firmat afirma que la significación de "Mundo cerrado", el primero de los relatos -y, no se olvide, el primero del libro que inauguró la colección <<Nova Novorum>>- estriba precisamente en que "it demonstrates that, as conceptually as well chronologically, vanguard fiction begins with reading" (G. Pérez Firmat, *Idle Fictions...*, 67).

las expectativas del texto realista³⁸⁸. La desilusión final provocada por la imposibilidad de alcanzar el secreto último del texto, su desenlace -en las novelas de Jarnés, abiertas a nuevas posibilidades novelescas-, proporciona al lector vanguardista el disfrute de algo más que de la víspera: se alcanza el texto y su estrategia, esto es, su construcción. De este modo, el texto, como el narrador y el lector, posee una naturaleza bifronte. Se encadena a las formas anteriores que la lastran y de las que se alimenta (CANDAU, 1990: 186, 190).

La novela de vanguardia comienza volviendo la vista hacia la novela realista al autorreflexionar sobre sus técnicas. Se desvía de la construcción ficcional del realismo mediante el desarrollo de formas denominadas <<prenovelísticas>> o <<ultranovelísticas>>. Si "es propiamente la plasmación de la construcción referencial realista en el texto lo que hace posible la consolidación del modelo de mundo y de la estructura de conjunto referencial, siempre que la representación de ésta se realice de manera adecuada" (ALBALADEJO, 1992: 120), en la <<prenovela>> el lector debe completar aquello que el texto sólo ha esbozado. Lector y novela se evaporan al ponerse en contacto y, en el lugar de

³⁸⁸ Antonio Candau, "Entrada en Salinas: el relato eohumanizado", *Revista Hispánica Moderna* 43, 2 (1990): 179-191, esp. 185-187. Puede verse también el artículo de G. Torres Nebrera, "Hacia una lectura de "Víspera del gozo"", *Ínsula* 540 (1991): 13-14. Desde el lado de un simbolismo psicoanalítico, Carlos Feal, "La amada de verdad y la incompleta en dos narraciones de Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna* 44, 1 (1991): 48-58; también "Lo real, lo imaginario y lo simbólico en "Víspera del gozo" de Pedro Salinas", *Modern Language Notes* 106, 2, (1991): 314-329.

este encuentro, surge otro texto. Para A. Espina *Superrealismo de Azorín*

"es la prenovela o ultra-novela porque acaba donde la novela de los bultos empieza, o superando a esta, empieza donde aquella acaba. Esta obra constituye el itinerario de formación de un personaje en tanto que personaje, hasta que alcanza su identidad, la que viene dada de antemano, la novela tradicional (Tomás Verdú o Diego Bellod o Joaquín Albert)" (ESPINA, *ROcc.*, XXVIII, 82, 1930: 135)³⁸⁹.

Con todo, el agente reactor de la ultra-novela consiste, más que en la prenovela, en el sentido crítico, unido a menudo a la desnaturalización, que sirve de vehículo de la especulación ensayística. En la ultra-novela, pasado y futuro, memoria y anticipación, se combinan para volatilizar la novela realista, de modo que el autor se convierte en un lector o en un comentarista (PÉREZ FIRMAT, 1982: 61). En cambio, la prenovela incita al lector a completar las direcciones que deja abierta. Esa actividad produciría, sin embargo, un texto acabado que volvería a plantear el problema de estar frente a una novela tradicional más (*ibíd.*: 58-59).

En las novelas de Jarnés las continuas referencias internas a la propia construcción de la obra están cortadas por las secantes del amor con que la vitalidad irrumpe y potencia el mundo del arte. El comienzo del primer capítulo de

³⁸⁹ En *Luna de copas*, el personaje de don Enrique le muerde la mano al novelista. Tiene una existencia independiente pero ficticia que sólo cobra imagen al ser proyectado sobre el espacio de la novela. Su biografía, según el personaje, sobrepasa la reducción a las fechas de los registros civiles: "Muy joven aún, nací. Yo vivía desde hacía algún tiempo, pero me hice carnalmente visible al nacer" con lo que logra "embutirse en la biografía de un capítulo" (A. Espina, *Luna de copas*, 46-47).

Paula y Paulita ("El número 479") presenta la sala de espera de una estación de tren que se convierte metafóricamente en la antesala de la novela, desde donde poder desplegar el curso de la ficción (JARNÉS, 1929a: 23). Esta se articula simultáneamente sobre el desarrollo de la acción y su parodia mediante los índices ficcionales y metafóricos que la acompañan. La primera parte culmina con la irrupción del placer erótico que derrumba la clave del arco que sostiene la ficción. El cierre que culmina en apertura caracteriza el modo de finalizar Jarnés sus novelas: apertura de la sensualidad en *El convidado de papel*; apertura ética a una vida superior en *Lo rojo y lo azul*; apertura a la transformación de la muerte mediante una vida transfigurada artísticamente en *Viviana y Merlín y San Alejo*. La "Nota final" de *Paula y Paulita* concluye con la determinación de Julio de que "algún día haré que se publique" el cuaderno de Brooks (JARNÉS, 1929a: 215). La segunda parte de esta novela constituiría, a nuestro juicio, la publicación comentada de ese cuaderno.

Amor y muerte, Eros y Thanatos, conviven en tensión abiertos a la transfiguración artística. "Archivo de una amor (Edad futura)" impulsa la vida del opositor hacia un futuro presidido por unas *escenas junto a la muerte*, como es su propio matrimonio. *Locura y muerte de Nadie* sintetiza esa doble pulsión en el interior de la novela. Juan Sánchez muere como índice de ficción que no puede adquirir una personalidad individual. En el epílogo de 1937, la novela acaba, en palabras del narrador, donde la vida recomienza otra novela,

la de Matilde y su primo Patricio. La afirmación del amor engendra la novela³⁹⁰.

La ficción vanguardista se construye reflejando su imagen sobre el espejo de la ficción realista. Pérez Firmat sitúa la pregunta central no en la investigación de los rasgos distintivos de la novela vanguardista como una construcción ficcional ("fictional form") sino en indagar en las causas de que previenen a esta novela de que llegue ser una construcción ("form") en el sentido que este término tiene aplicado a la novela realista (PÉREZ FIRMAT, 1982: 57). Hemos pretendido destacar en los apartados anteriores que la indeterminación, la desrealización, la borrosidad de los contenidos y los caracteres <<deshumanizados>>, considerados "a beginning only of an intimation of what could (have) be(en) a novel" (ibíd.: 57), forman parte de un proyecto de novela que se apoya en el realismo para ironizar sobre sí misma, parodiando los límites de este. La "aventura infartada" en la novela realista deja paso en la ficción vanguardista a la "construcción infartada". La narrativa vanguardista no es nueva ni vieja sino que es nueva y vieja al mismo tiempo. Muere cuando nace (CANDAU,

³⁹⁰ "Una vida como una novela -hemos dicho- recibe su forma de ese misterioso escultor. Según resolvamos el problema erótico, así será nuestra novela, y la novela -escrita o por escribir- de nuestra vida" (B. Jarnés, "El amor en la novela": 266), pues "una realidad novelesca es tal cual ha sido cernida por la realidad del novelista" (B. Jarnés, *Ejercicios*, 77) que convierte sus novelas en la escritura de su vida tanto en el sentido que proporciona el genitivo subjetivo como el que proporciona el objetivo: "Todo el Louvre está poblado de mitos. Es decir de personajes de novela, de la posible -o posibles- novelas de nuestra vida. Alguno de ellos, en efecto lo han sido de páginas ya escritas" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 5, 28).

1990: 190) pero, igualmente, quiere renacer cuando muere mediante la transformación interna de sus propios límites.

La actitud ante la novela realista, que busca su traducción narrativa en los márgenes ideales de aquella (prenovela y ultra-novela), corresponde a una actividad constructiva metarrealista que pudiese dar lugar a un edificio narrativo basado en la afirmación de sus propias energías y no sólo en la crítica vampírica del realismo:

"Nada de piezas hechas, para apostarlas después en la armazón del consabido género. Nada de eso. Arquitectura y estructura, sí. Pero estructura neoformativa, finamente reticulada, tejida con los hilos exquisitos de la idealización" (ESPINA, ROcc., XXVIII, 82, 1930: 135).

Aunque la novela realista llevaba infartada la aventura, seguía manteniendo la acción como un elemento constituyente básico de la construcción ficcional. La narrativa de vanguardia incluye infartada la construcción realista. Su lucha consiste en reabsorberla en la propia ficción para que esta se construya sobre la base no de la tensión entre los personajes y su entorno sino sobre la base de los principios generadores de la ficción misma.

La novela vanguardista se abre al porvenir desde la ironía que colapsa al pasado. Los escritores aspiran a derrumbar irónicamente la distancia entre realidad y ficción. Si la novela realista producía la ilusión mimética de que la vida se transparentaba en la ficción, las novelas vanguardistas tratarán de mostrar que la vida transparenta la

ficción. La representación ficticia del mundo no rescata del objeto representado sino su imagen, la proyección interna de una realidad percibida según sus propios esquemas representativos. Las imágenes representadas proceden de una labor de estilo, fruto de la perspectiva del autor, que hace resaltar ante el lector que la mimesis artística no sólo modifica la presencia real del objeto representado sino que ella misma consiste en modificar. El antirrealismo guarda en germen un metarrealismo que, mediante la tarea crítica de deconstruir la arquitectura de la novela realista, advierte y pone de manifiesto los mecanismos constructivos de este tipo de ficción. En lugar de provocar la ilusión mimética, propone la contemplación de la tramoya que produce ese espejismo. La novela vanguardista, girando sobre sí misma, da la imagen de un realismo autófago.

La extenuación a que conduce este modelo encuentra una salida en la biografía. Si "la novela está destinada a ser vista desde su propio interior, que es lo que acontece con el mundo verdadero, del cual, por inexorable prescripción metafísica, es centro cada individuo en cada momento de su vida" (ORTEGA, 1983, III: 413), la biografía podría ofrecer la trayectoria de una vida haciéndose a sí misma en el interior de su mundo -inventándose, en el sentido de Ortega- a través del trazado artístico de la escritura del biógrafo. La vida como escritura que se abre a las posibilidades de la vida

desbroza el camino de su reconciliación³⁹¹.

El interés de Jarnés por el mito se dirigía, en una de sus vertientes, a evitar la tentación de que la actividad narrativa se redujese a la técnica³⁹². Su vitalismo no se restringe a jugar con los límites metaficcionales donde la vida sea interpretada como imagen filtrada de la ficción. El "Discurso a Herminia" explora las relaciones del amor y del mito con vistas a superar la enajenación ficticia de un universo hermético. Jarnés trata de dar una respuesta mediante una teoría "integral" que aspira a recuperar actualizados las energías psíquicas y sentimentales que guarda la capacidad simbólica de los mitos y, por extensión, del arte. Proyectar la vida sobre el arte, a diferencia del realismo reproductivo, se dirige a lograr que la fuerza energética del mito enriquezca a quienes participan del acto estético³⁹³.

³⁹¹Jarnés ironiza incluso sobre la claridad del mito para trazar una vida. La persistencia de la separación entre vida y escritura, no obstante, sigue estimulando la creación: "¡No, no, poetas!. Nunca os atreváis a destruir un mito [...]. Los dioses no se fueron, nunca se irán, y tomarán de vosotros crueles venganzas [...]. Porque torcer un mito es como interpretar heréticamente un dogma" (B. Jarnés, *Tántalo*, 176-178). Y al principio de la obra añade que con la rectificación de los mitos "incurriríais en el enojo olímpico... Y tal vez cayeseis en alguna insospechada red judicial, porque las leyes terrenas se redactan en vista de trayectorias vitales claramente definidas" (*ibid.*, 10).

³⁹² Jarnés reproduce unas palabras de "Andrenio" que creía que "la nueva literatura adolece de cierto alejandrismo, que se tortura de sobra por encontrar nuevas sorpresas de estilo; pero creo también que posee una gran amplitud de visión, una manifiesta comprensión de nuestras riquezas tradicionales. [...] Y, en cambio, les falta estructuración" (B. Jarnés, *Cartas al Ebro*, 61-62).

³⁹³ Escribe Jarnés, frente a quienes les acusaban de permanecer al margen de los problemas humanos, que "para que

Jarnés pretende reconducir la tendencia figurativa del realismo mediante la transfiguración artística de las energías vitales. Transita la biografía como un camino de acceso a una vida depurada. Si se parte de que lo que conmueve no es la realidad sino su representación, con la renovación mítica no se persigue la aventura mitológica sino la contemplación de su idealidad.

El antirrealismo de la narrativa de vanguardia se asienta en la afirmación de una identidad ambigua que pretende poner en evidencia la extremada pretensión del realismo de cubrir la totalidad de lo real. Ortega destacó que "todas las formas de arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre" (ORTEGA, 1983, I: 391). La novela que se proponían estos escritores ponía en cuestión la fórmula realista de interpretar la realidad humana. La crisis del género resulta de la puesta en crisis del modelo realista. El objetivo del nuevo proyecto narrativo se dirige a remontar la crisis mediante la transformación del modelo.

No cabe duda que en la recepción del realismo influyó el tipo de literatura folletinesca que perduró con enorme éxito en España en las primeras décadas del siglo XX. De hecho, si

el dolor humano llevado al arte sea fecundo en consecuencias vitales, es preciso hacerlo pasar a terrenos *desinteresados*, sobre todo *apolíticos*, en los que el arte ejerza sus funciones plenas: la primera de las cuales es hacer de subir de tono a los hombres. Es decir, llevar el alma a terrenos de pura emoción estética, donde ha de adquirir el refinamiento preciso para sentir mejor después la emoción puramente humana" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 9, 39).

nos atenemos a Jarnés, parodia novelas blancas, novelas rosas o novelas sicalípticas, pero nunca los grandes monumentos realistas. En 1927, Ayala confesaba que Galdós "es un magnífico representante de la época de más espesa trivialidad española" (AYALA, *La GLit.*, 3, 1927: 4). Jarnés matizaba ocho años después que Galdós representaba una de las vertientes del alma hispánica (JARNÉS, 1935a: 158). Sobre el fondo de diferencias estéticas, estaba presente, como se comentó en su momento, un rechazo político del momento histórico de la Restauración, que el novelista canario encarnaba como representante literario paradigmático.

En cierta manera, el rechazo de la estética realista también tiene entre sus causas la dicotomía entre popularidad e impopularidad que el arte nuevo planteaba según Ortega. Se condenaba en el realismo una manera de novelar que provocaba la identificación enajenadora del lector con la ficción. La ficción suplantaba a la realidad mediante la saturación de acciones. El deseo de mesura y jerarquización chocaba con el abandono de los límites entre ficción y realidad, "lo orgiástico", característico del "cuento, el folletín y el melodrama" (ORTEGA, 1983, III: 396, 394). Como reacción, el arte nuevo es difícil porque es impopular. La descaracterización, por ejemplo, volatiliza uno de los principios de la identificación y adhesión estéticas que produce la mimesis realista (GARCÍA BERRIO, 1994: 449-450). La escisión entre los creadores y el público se agrandó hasta hacer prácticamente imposible la comunidad cultural del

proyecto narrativo que se había emprendido a mediados de los años veinte:

"Huyó el arte de las gentes, y las gentes, con plena indiferencia, cuando no con plena burla, lo abandonaron a sus buscados confines, sonrieron de tan altivo hermetismo... y siguieron leyendo en la obra anterior cuyo espléndido volumen nadie substituíra ni pretendía substituir por otro [...] y el resultado fue este: que poco a poco se fue abriendo entre el mundo y los ascetas una zanja difícil de llenar" (JARNÉS, 1935a: 293-294).

La transformación del género novelístico se percibe fracasada por no haber sabido conectar con el público a quien se tenía que haber logrado convencer de que no sólo se negaba el pasado sino que se intentaba sobrepasarlo mediante su asunción crítica. La táctica de la biografía naufragó en las ambigüedades teóricas con respecto a la novela que presentaba dicho subgénero. El enriquecimiento estilístico y técnico de estas novelas no llegó a compensar su carencia de interés dramático. En lugar de encarnar tal interés en problemas humanos urgentes representados por criaturas individuales, esta forma de narrar prefirió plantearlos en sus términos esenciales, primando la "inhumana atención" sobre "la fina estructura de los sentimientos, de las relaciones sociales, de los caracteres" (ORTEGA, 1983, III: 375). Líneas, planos y esqueletos desnudaron las formas hasta el punto de hacer prácticamente irreconocible el interés sustantivo sobre el que aquellas se sostenían. He ahí la frontera última y el mérito de esta apuesta narrativa.

CONCLUSIÓN

Razones del olvido y la memoria

La figura y la obra de Benjamín Jarnés encarnan, de modo emblemático, el olvido y el silenciamiento de un grupo de novelistas que, contemporáneos de los poetas, filósofos, políticos e intelectuales a quienes debemos el máximo esplendor de la cultura española desde hace tres siglos, han sido, por unas u otras razones, desplazados a un lugar muy secundario del panorama histórico y literario.

A Jarnés se le reedita en ocasiones contadas. Las obras primeras de Francisco Ayala han sido atendidas con el mismo interés que las de Jarnés; quizás con mayor interés, en todo caso tardío, debido a la trascendencia de sus obras posteriores. A Rosa Chacel se le hicieron unos cuantos homenajes al morir y se pusieron en circulación algunas de sus grandes creaciones, aunque tal vez no lo bastante *La sinrazón...*. De Antonio Espina se tiene noticia en ámbitos académicos especializados. Sin embargo, Jaime Torres Bodet, Esteban Salazar Chapela, Valentín Andrés Álvarez y otros permanecen completamente desconocidos por los lectores españoles. Es moneda corriente en la historiografía literaria del periodo afirmar que estos escritores, que recibieron la etiqueta de <<deshumanizados>>, son los grandes olvidados entre otras causas por su adscripción mayoritaria a la causa de la República durante la guerra. Junto a ello debe tenerse

en cuenta que su estética había entrado en crisis durante los años treinta y había merecido los ataques de las nuevas posiciones estéticas centradas en una línea social-realista. De este modo, esos novelistas, cuyo valor estético ha sido más o menos, cuando no confesadamente, puesto en entredicho, se han visto empujados a una tierra de nadie tan terrible -eso sí, literariamente- como el exilio que padecieron.

Fues bien, aquellos que, reaccionando y criticando la estética que animaba al círculo de los <<Nova Novorum>>, llevaron a cabo su propia obra, socialrealista, no han corrido mejor suerte. ¿Qué español ha leído o, al menos, recuerda la existencia de José Díaz Fernández, César Arconada o Antonio Botín Polanco, por citar a unos escritores significativos, si no a través de alguna lista incorporada a algún libro de texto del bachillerato?. Tal vez haya que replantearse si la Guerra Civil no cortó más profunda y fríamente, hasta hacer ya imposible su recuperación, la continuidad de aquella tradición laica y liberal que se ha creído rescatar durante los últimos veinte años. Estos escritores, tan desconocidos como aquellos otros, no han sufrido en apariencia su desprestigio porque su línea moral y estética persistió con posterioridad a la Guerra Civil por medio de nuevos escritores.

Es cierto que la mayoría de los escritores citados no produjeron una obra literaria de primera magnitud. No estamos proponiendo la glorificación de marginados y perseguidos sino que los españoles tengan la oportunidad de acceder no sólo a

sus poetas o narradores locales sino también a aquellos escritores que alentaron las bases de una (im)posible España moderna y democrática. Su obra mantiene aún el espíritu crítico que anima a decir no a la España producto de una exclusiva modernización industrial y tecnológica, cuando no a una España de servicios e incluso servicial. Mirar hacia aquellos escritores forma parte de una tarea global y colectiva de reinterpretar la historia española reciente, nuestra historia, indagando sobre un proyecto común de convivencia.

Nuestra tesis se ha centrado en la investigación de una trayectoria narrativa concreta dentro del cauce de la propuesta estética <<deshumanizada>> que, en realidad, habría que denominar moderna, lo cual ensancharía atractiva y prodigiosamente su estudio. No ha sido nuestra intención sugerir que la obra de Jarnés y la tarea crítica de la *Revista de Occidente* reflejan como espejo ideal los principales problemas culturales y literarios de la época. Por el contrario, hemos querido seguir las afirmaciones y las contradicciones, las energías y las debilidades, los alcances y las limitaciones no tanto de un sistema cerrado cuanto de un proyecto surgido en torno a un núcleo de ideas centrales que fueron germinando y creciendo en determinadas direcciones. Hemos querido recobrar, en la medida de nuestras posibilidades, el pulso de una corriente estética que, más allá de la fluctuación valorativa que merezca, constituye un pilar básico del edificio de nuestra historia literaria.

Conviene señalar, con todo, los límites, programados o impuestos, que el desarrollo de estas ideas han puesto de relieve. En primer lugar, la atención a la estética deshumanizada en función de sus repercusiones sobre la novela ha impedido un análisis más detallado del conjunto de relaciones teóricas existentes con las artes visuales desde el punto de vista de la creación ficcional. Debido a esta limitación, se ha producido una conducta reduccionista que ha resaltado sobre todo la figura de José Ortega y Gasset, pese a que se ha intentado en todo momento destacar la singularidad de la aportación novelística de Benjamín Jarnés. En segundo lugar, el estudio de la narrativa jarnesiana a partir de su proyecto estético ha influido en que la valoración del perspectivismo como instrumento antirrealista, si no <<deshumanizado>>, se haya orientado básicamente a indagar en las implicaciones epistemológicas y cognoscitivas más que en las propiamente narratológicas, que se han visto subordinadas a las primeras. Por último, el fundamento hermeneútico que ha guiado la primera parte ha provocado que los problemas centrales de la teoría narrativa de Jarnés -mímesis, metaficción, realismo- se hayan puesto al servicio de un comentario de las novelas para revelar la continuidad entre el horizonte histórico-crítico y las figuras que emergen y plasman la fisonomía de aquel.

Ahora bien, estas limitaciones han ejercido también, a nuestro juicio, una tarea beneficiosa. Por un lado, ha quedado delimitado el campo de investigación al concentrarse en

aspectos muy concretos de la novela de Benjamín Jarnés. La influencia de Ortega sobre el círculo de la *Revista de Occidente* ha permitido atender a los aspectos puramente literarios, evitando así interferencias con otras artes, hecho que habría exigido desplazarse hacia ellas para descubrir la densa red de relaciones recíprocas y simbióticas. Sin duda se trata de una decisión convencional, que hace abstracción de la pluralidad y complejidad de la realidad histórica. Sin embargo, al atenernos a los principios del perspectivismo hemos tratado de mantener una línea de perpleja sistematicidad. La elección de los aspectos epistemológicos ha pretendido dar realce a la dimensión histórica del arte de la ficción, que, al emplear las técnicas y procedimientos del perspectivismo, marca la reflexión sobre los paradigmas que constituyen la tradición y las relaciones que con ella mantiene. Si nuestro interés se ha centrado en la propuesta estética que da lugar al proyecto narrativo de Benjamín Jarnés, la misión que hemos procurado llevar a cabo se ha limitado a trazar esquemáticamente el trayecto que une el proceso de constitución de esta propuesta y su desarrollo con el fin de asegurar su inteligibilidad.

El estudio de la obra de Benjamín Jarnés ha permitido comprobar que, para estos escritores, historia y teoría forman una dualidad indescapable. La elaboración teórica de una manera nueva de novelar no puede comprenderse al margen de la crítica del realismo. La construcción de la novela que desean no se ha mostrado destinada a sustituir al realismo sino a

superarlo mediante la transformación del género. El clímax histórico de tal transmutación genérica encierra, en gran medida, el peligro teleológico, si no escatológico, de toda filosofía, encubierta o no, de la historia. *Ideas sobre la novela y La deshumanización del arte* jalonan este trayecto.

Sin embargo, hemos juzgado que la biografía, como escritura de la vida, desbrozó un camino que aspiraba a evitar el desasimiento de las coordenadas históricas y de las necesidades vitales, cuyo riesgo real fue señalado críticamente y aceptado por estos escritores. Deudora de la trayectoria intelectual de José Ortega y Gasset, la teoría biográfica sostenía la posibilidad de una novela que consistiese en el arte de inventar una vida, entendido como el arte de trazar imaginariamente las líneas y los contornos que las energía vitales del personaje biografiado llegaban a producir. Concebir la vida como escritura significa imaginarla como la realización de sus probabilidades verosímiles, esto es, como pautas encaminadas a la plenitud de un proyecto logrado. Vivir consiste, así, en imaginar esa probabilidades y descubrir la perspectiva que vinculan las ficción de los ideales con la realidad de los acontecimientos. El ángulo que abre esta tensión permite proyectar las energías empleadas sobre el texto en que llega a aparecer lo vivido. Vivir es grabar estas energías en la biografía personal.

Hemos sostenido como eje básico que la biografía potenciaba la transmutación del género novelístico a los ojos

de los escritores <<deshumanizados>>. La tensión entra esta posibilidad y la progresiva toma de conciencia de los límites de la biografía como subgénero no debe obviar que, en los términos propuestos, la biografía recuperaba la figura del héroe. El arte depuraba las líneas esenciales con que los impulsos vitales trazaban las trayectorias de una vida. El héroe de la biografía recibe una aureola mítica, fruto de la fuerza transfiguradora del arte que, por medio del mito y el amor, asegura los perfiles más nítidos de aquel héroe. El héroe no es ni un héroe "de" la vida ni "del" arte sino que emerge desde la vida hacia la idealidad a que su actividad le lanza. La tarea del biógrafo consistiría, como dijo Jarnés, en adivinar el destino de un alma.

La biografía ofrecía a la novela un modo de comprender sensitivamente al héroe y permitía una reinterpretación de la novela como biografía imaginaria de personajes de ficción. La referencia ficticia del héroe novelesco trascendía el espacio de la ficción mediante la condensación metafórica. La vida irrumpía en el ámbito <<deshumanizado>> de la ficción lírica e irrumpía como un aliento espiritual que alcanzaba a ironizar sobre sí mismo y no sólo sobre el realismo con el fin de que la percepción sensorial trascendida intelectualmente reinase en plena armonía. Tal aliento espiritual corresponde en la obra de Jarnés a la Gracia como fuerza estética primigenia de base universal.

El convidado de papel y Lo rojo y lo azul representan

ejemplos característicos de autobiografismo según la valoración tradicional de la crítica. Según se ha intentado reflejar, en ambas novelas Jarnés construyó una imagen autobiográfica metaforizada. No se trataba tanto de que los personajes de las dos novelas hubiesen sido contruidos a partir de experiencias biográficas y vitales de su autor, lo cual es indudable, sino que el autor llegó a elaborar una imagen de sí mismo a partir de la ficción que crea. En *Viviana y Merlín*, una de las cimas de su arte, Jarnés rompe con su laconismo para las confesiones autobiográficas al anteponer, en la edición de 1930, unos breves apuntes titulados "Años de aprendizaje y alegría (Nota autobiográfica)". Esta nota desplaza la atención porque apunta con claridad -en la edición de 1936 desaparece- a que es la propia obra la que describe su auténtica biografía -una autobiografía imaginaria, transfigurada, espiritual: una autobiografía metafórica-.

La crisis de la "trama" como principio configurante de la acción novelesca repercutió también en la caracterización de los personajes. La tradición crítica anglosajona, desde Henry James a Percy Lubbock, destacó la profundidad estética y la supremacía de la técnica presentativa sobre la narrativa. En España Ortega y Gasset insistió sobre la superior bondad de una novela sin trama en beneficio de la estructura. Sin embargo, el fin de la trama, que coincide con el colapso del modelo realista, pone de relieve los problemas de representación de la realidad así como la propia posibilidad de organizar una totalidad artística configurada. Por un lado,

la renovación de la novela supuso la superposición y agujereamiento del realismo desde planteamientos críticos y superadores de sus límites, como los sostenidos por Joyce, Woolf o Proust, y, por otro lado, la disociación de los recursos retóricos, del contenido y de la forma en la realización para el lector de la unidad artística. El impacto del cine y la conciencia de artificio de la construcción lingüística señalan el progresivo desmenuzamiento de la categoría del personaje como imagen ficticia así como el desplazamiento de la relación creativa hacia las relaciones entre el autor y el lector. En el caso de la novela española, se contaba con el ilustre precedente de las inquisiciones sobre la condición humana de Miguel de Unamuno.

"Deshumanización", "antirrealismo", "desrealización", "teoría no mimética", etc, corresponden a etiquetas con que se ha caracterizado los procedimientos narrativos de Jarnés y sus compañeros. La arquitectura narrativa, que esta tesis ha querido indagar en su formación estética propiamente española, puede calificarse de "inútil" en un triple sentido afirmativo:

1) La inutilidad procede del desinterés por los beneficios que puede reportar la actividad narrativa (políticos, culturales, económicos o sociales). Desinteresarse no implica renuncia de esos beneficios en virtud de una pureza imposible sino rechazo de la utilidad inmediata. El desinterés permite regresar a las cosas para apreciarlas por lo que son y no para apreciarlas en función del servicio que proporcionan. Esta propuesta narrativa rechaza el realismo reflexionando

sobre la propia construcción de la novela. No busca un enfrentamiento que tenga por fin ponerse en lugar de otra corriente estética sino descubrir de acuerdo con su circunstancia su propio espacio estético. Esta investigación corresponde a su aventura narrativa que aspiraba a lograr la metamorfosis del género.

2) Como trayecto no concluido, las causas han de buscarse en "una misteriosa trama de azar, destino y carácter". El estallido de la Guerra Civil cortó bruscamente, dejando abierto, una dirección cultural y estética ya asediada y en retroceso durante los últimos años de la República. No cabe duda de que el carácter elitista de esta propuesta determinó la desatención del público y un progresivo estrechamiento del impulso original que apuntaba a la sobredicha metamorfosis del género. Elitismo y esteticismo se convirtieron en lastres evidentes para esta novela.

3) Como trayecto no concluido, parece presentarse como un trayecto frustrado, una mera posibilidad no cuajada por falta de continuidad. La dificultad de percibir en esta falta de continuidad un sentido completo ha animado a profundizar en un modelo cuyos vectores se dirigían hacia la consecución de un sistema estético coherente pese a sus contradicciones. Descubrir la continuidad del proceso ha contribuido a resaltar la persistencia de unas líneas estéticas básicas que constituyeron la razón interna del desenvolvimiento de sus primeros presupuestos hasta el agotamiento, histórico y artístico, de su modelo artístico.

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO, T., (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante. Universidad de Alicante.

(1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid. Taurus Universitaria.

ALBERÈS, R.M. (1971), *Metamorfosis de la novela*. Madrid. Taurus.

ALTER, R., (1975), *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley. California University Press.

ALVAR, M., (1989), "Sobre el texto de *Viviana y Merlín*", *Jornadas Jarnesianas*, pp. 23-32.

AMORÓS, A., (1972), *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid. Gredos.

ANDRÉS ÁLVAREZ, V., (1929), *Tararí*. Madrid. Revista de Occidente (col. <<Nova Novorum>>).

(1930), *Naufragio en la sombra*. Madrid. Espasa-Calpe.

ARISTÓTELES, (1974), *Poética*, ed. de V. García Yebra. Madrid. Gredos.

ARTIEDA, M., MONTENEGRO, J., (1988), *Benjamín Jarnés: el estudiante y su entorno escolar*. Zaragoza. I. Fernando el Católico (Cuadernos Jarnesianos 2).

AUERBACH, E., (1979), *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México. Fondo de Cultura Económica.

AUB, M., (1945), *Discurso de la novela española*

contemporánea. México. El Colegio de México (Centro de Estudios Sociales).

AYALA, Fco., (1927), "Margarita de niebla", *ROcc.*, XVIII, 52, pp. 133-137.

"El profesor inútil. Jarnés, héroe de novela" en *La Gaceta Literaria*, nº3, (1 de febrero), página cuarta.

"Antonio Espina, Pájaro pinto" en *La Gaceta Literaria*, nº7, (1 de abril), página cuarta.

(1928), "Gengis Khan", *ROcc.*, XXII, 64, pp.117-122.

(1929), "Guy de Portalès: *Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi*", *ROcc.*, XXIII, 67, pp.126-128.

(1971), *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Barcelona. Seix Barral.

(1984), *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Madrid. Taurus.

(1993), *La cabeza del cordero*. Madrid. Cátedra. (1º ed. Buenos Aires. Losada. 1949).

BACHELARD, G., (1970), *Poética del espacio*. México. Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, M., (1989), *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.

(1992), *Estética de la creación verbal*. Madrid. Siglo XXI. (1º ed. en español, 1982).

BAL, M., (1977), "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29, pp. 107-127.

(1984), "The Rhetoric of Subjectivity", *Poetics Today*, 5, 2, pp. 337-376.

BAQUERO GOYANES, M., (1949), "Sobre la novela y sus límites", *Arbor*, XIII, (junio 1949), 42, pp.271-283.

(1963), *Perspectivismo y contraste*.

Madrid. Gredos.

(1989), *Estructuras de la novela actual*. Madrid. Castalia. (1ª ed. Barcelona. Planeta. 1970).

(1993), *¿Qué es la novela?. ¿Qué es el cuento?*. Murcia. Universidad de Murcia. (1ª ed. 1988).

BARGA, C. (1935), "Política y Literatura", *ROcc.*, XLII, 144, pp.313-330. (Las partes II y III, en el tomo XLIX, nºs 145 y 146, pp.92-119 y pp.182-199).

BAROJA, P. (1969), *La nave de los locos*. Barcelona. Planeta. (1ª ed. 1925).

BARTH, J., (1975), "The Literature of Exhaustion", en R. Federman (ed.), pp. 19-33.

BARTHES, R., (1966), *Critique et vérité*. París. Seuil.

(1968), "L'Effet de Réel", *Communications*, 11, pp. 84-89.

(1970), "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

(1970a), *S/Z*. París. Seuil.

BÉCARAUD, J., (1969), *Cruz y Raya (1933-1936)*. Madrid. Taurus.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992), *Palabras transparentes*. Madrid. Cátedra.

BERMEJO de la RICA, (1944), "Biógrafos y novelistas. El asombro de los novelistas ante la invasión de la biografía", *La Estafeta Literaria*, nº13, (25 de septiembre), p.9.

BERNSTEIN, J.S., (1970), "Revisión de Benjamín Jarnés en su obra crítica", *Urogallo*, nº4, pp.30-35.

(1972), *Benjamín Jarnés*. Nueva York.

Twayne Publishers.

BESER, S., (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid. Gredos.

BLANCHOT, M., (1992), *El espacio literario*. Barcelona. Paidós. (*L'espace littéraire*. París. Gallimard. 1955).

BLOOM, H., (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York-London. Oxford University Press.

BONET, J. M. (1995), *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid. Alianza Editorial.

BOOTH, W., (1978), *La retórica de la ficción*. Barcelona. Bosch.

BOSVEIL, S., (1978), "Proust y la novela española de los años treinta: Ensayo de interpretación", en VILLANUEVA, 1983, pp. 121-135.

BOURNEUF, R; OULLET, R., (1983), *La novela*. Barcelona. Ariel.

BOYD, S., (1983), *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. Lewisberg. Buckwell Universitu Press (1ª ed. 1975).

BOZAL, V., (1988), *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid. Visor. (col. La balsa de la Medusa, 3).

BREMOND, C., (1973), *Logique du récit*. París. Seuil.

BROOKE-ROSE, C., (1981), *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge. Cambridge University Press.

BRUCK, J., (1982), "From Aristotelean Mimesis to <<Bourgeois>> Realism" en *Poetics*, II, 3, pp. 189-202.

BRUSS, E., (1976), *Autobiographical Acts*. Baltimore-London. The John Hopkins University. (vers. esp. de los dos primeros capítulos, en *Ánthropos* (suplemento 29) (1991), pp. 62-79).

BUBER, M. (1993), *Yo y tú*. Madrid. Caparrós Editores.

BUCKLEY, R., CRISPIN, J., (1973), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid. Alianza Editorial. 2 vols.

BURGER, P., (1987), *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península/Ediciones 62.

CALVINO, I., (1975), "Myth in the Narrative", en R. Federman (ed.), pp. 75-81.

CANDAU, A., (1990), "Entrando en Salinas: el relato eohumanizado", *Revista Hispánica Moderna* 43, 2, pp. 179-191.

CANO BALLESTA, J., (1981), *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*. Madrid. Orígenes.

CASALDUERO, J., (1962), "Miró y el cubismo", *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 288-332.

CASTRO, A., (1987), *La realidad histórica de España*. México. Porrúa. (1ª ed.: 1954)

CASTRO FLÓREZ, F., (1995), "Las derivas de la irrealidad. Episodios del sujeto", *Revista de Occidente*, nº168, pp. 61-74.

CATELLI, N., (1991), *El espacio autobiográfico*. Barcelona. Lumen.

CHABÁS, J., (1930), "Ludwig: Napoleón", *ROcc.*, XXVII, 79, pp.140-143.

(1952), *Literatura Española Contemporánea*. La Habana. Cultura S.A..

CHACEL, R., (1956), "Respuesta a Ortega. La novela no escrita.", *Sur*, (julio-agosto 1956), nº241, pp.97-119.

CHRISTENSEN, I., (1983), *The Meaning of Metafiction*. Oslo. Bergen. (1º ed. 1981).

COHN, D., (1978), *Transparent minds*. New Jersey. Princeton University Press.

CONTE, R., (1994), "Introducción", en Benjamín Jarnés, *Viviana y Merlín*, Madrid, Cátedra.

CORDEL MCDONALD, E., (1959), "The Modern Novel as viewed by Ortega", *Hispania*, XLII, 4, pp. 475-489 (vers. esp. VILLANUEVA, 1983, pp. 136-146).

CORRALES EGEA, J., (1959), "Entrando en liza (cinco apostillas a una réplica)", *Ínsula* 152-153, pp. 26-27.

CRISPIN, J., (1966), "La novela en la generación de 1925: Antonio Espina", *Archivum*, XVI, pp. 216-222.

CUESTA ABAD, J.M., (1991), *Teoría hermeneútica y Literatura*. Madrid. Visor.

CURTIUS, E.R., (1927), "Restauración de la razón", *ROcc.*, XVII, 51, pp.257-267.

(1932), "El humanismo como iniciativa", *ROcc.*, XXXVII, 109, pp.1-32.

DALLËNBACH, L., (1991), *El relato especular*. Madrid. Visor.

DEBICKI, A., (1976), *Pedro Salinas*. Madrid. Taurus.

DELEUZE, G., (1988), *Diferencia y repetición*. Madrid. Júcar.

DERRIDA, J., (1971), *De la Gramatología*. Buenos Aires. Siglo XXI.

DÍAZ, E., (1994), "Tres narradores de vanguardia: Antonio Espina, Benjamín Jarnés y Mario Verdaguer", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 12, pp. 87-102.

DÍAZ FERNÁNDEZ, J., (1930), *El nuevo romanticismo*. Madrid. Zeus.

DIEGO, G., (1924), "Retórica y Poética", *ROcc.*, VI, 17, pp.280-286.

DOLEZEL, L., (1980), "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today*, 1, 3: 7-25.

(1988), "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 9, 3: 475-496.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., (1988), *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*. Zaragoza. I. Fernando el Católico.

DORESTE, V., (1949), "Jarnés o la Gracia", *Ínsula*, 45, p. 3.

DOTRAS, A. M^a., (1994), *La novela española de metaficción*. Madrid. Júcar.

DURAND, G., (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid. Taurus.

EAKIN, P. J., (1991), "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", *Ánthropos* (Suplemento 29), pp. 79-93.

ECO, U., (1981), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona. Lumen.

(1990), *Obra abierta*. Barcelona. Ariel.

(1992), *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Lumen.

EHRMAN, J., (1975), "The Death of Literature", en R. Federman (ed.), pp. 229-253.

ERLICH, V., (1974), *El formalismo ruso*. Barcelona. Seix Barral.

ESPINA, A., (1923), "Libros de otro tiempo: B. Pérez Galdós, José M^a Matheu", *ROcc.*, I, 1, pp.114-117.

(1927a), *Pájaro pinto*. Madrid. Revista de Occidente. (col. Nova Novorum).

(1927), "Reflexiones sobre cinematografía", *ROcc.*, XV, 43, pp.36-46.

"Manuel Azaña. *El jardín de los frailes*", *ROcc.*, XVI, 47, pp.224-229.

(1928), "Momentos de Goya", *ROcc.*, XX, 60, pp.293-313.

(1929), *Luna de copas*. Madrid. Revista de Occidente. (col. Nova Novorum).

(1929a), *Luis Candelas, el bandido de Madrid*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1930), "Ramón Fernández: *La vie de Molière*", *ROcc.*, XXVII, 79, pp.138-140.

"La historia y su estereoscopia", *ROcc.*, XXVII, 81, pp.297-313.

"Azorín: *Superrealismo*", *ROcc.*, XXVIII, 82, pp. 131-136.

"Ciges Aparicio: *Joaquín Costa, el gran fracasado*", *ROcc.*, XXX, 88, pp.137-140.

"J.Díaz Fernández: *El Nuevo Romanticismo*", *ROcc.*, XXX, 90, pp.374-378.

(1932), "Martín Luis Guzmán: *Mina, el mozo*",

ROcc., XXXVIII, 112, pp.110-112.

(1934), *El nuevo diantre*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1935), "Libro de Esther", *ROcc.*, XLVII, 142, pp.106-112.

(1935a), *Romea, o el comediante*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1994), *Ensayos sobre literatura*. Valencia. Pre-Textos.

FAYE, J. P., (1972), *Théorie du recit*. Paris. Hermann.

FEDERMAN, R. (ed.), (1975), *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, The Swallow Press.

FEIJÓO, J., (1990), "Estudio introductorio" (F. SCHILLER, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*), pp. VII-CXLVI.

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

(1993), "Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela", *Anales de Literatura Española (Universidad de Alicante)*, pp.45-59.

FORSTER, E.M., (1990), *Aspectos de la novela*. Madrid. Debate.

FOUCAULT, M., (1993), *El pensamiento del afuera*. Valencia. Pre-textos.

FOWLER, A., (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge. Harvard University Press.

FREEDMAN, R. (1971), *La novela lírica*. Barcelona. Barral.

FRIEDMAN, N., (1955), "Point of view in fiction: the development of a critical concept", *PMLA*, LXX, 1160-1184.

FUENTES, V., (1967), "Benjamín Jarnés: aproximaciones a su intimidad y creación", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 214, pp. 33-40.

(1968), "La sociedad y lo social en la obra de Benjamín Jarnés", *Ínsula*, nº 256, pp. 13-14.

(1969), "La dimensión estético-erótica y la novelística de Jarnés", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº235, pp. 25-37 (en VILLANUEVA, 1983, pp. 240-251).

(1972), "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación", *The Romanic Review*, LVIII, nº3, pp.211-218. (en VILLANUEVA, 1983, pp. 155-163).

(1976), "Vitalismo y voluptuosidad en las novelas de Jarnés", *Camp de l'Arpa*, nºs 8-9, pp.105-112.

(1988), "El profesor inútil: un antecedente olvidado de la nueva novela actual", *España Contemporánea*, I, 2, pp. 21-32.

(1989), *Bio-grafía y metaficción*. Zaragoza. I. Fernando el Católico.

(1989a), "Jarnés: Metaficción y discurso estético-erótico", *Jornadas Jarnesianas*, pp. 65-76.

(1990), "El cine en la narrativa vanguardista española de vanguardia", *Letras peninsulares*, 3, nº 2-3, pp. 201-212.

FUENTES MOLLÁ, R., (1989), "Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española", *Revista de Occidente*, 96, pp. 27-44.

La Gaceta Literaria, (1980, ed. facsímil), Liechtenstein, Topos Verlag.

GADAMER, H. G., (1993), *Verdad y Método I*. Salamanca. Sígueme (1º ed. 1977). (vol II, 1986). (*Wahrheit und Methode*. Tübingen. Siebeck. 1960).

GARAGALZA, L., (1990), *La interpretación de los símbolos*. Barcelona. Ánthropos.

GARAGORRI, P., (1959), "Disputaciones orteguianas", *Ínsula* 152-153, pp. 26-27.

GARCÍA BERRIO, A., (1973), *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona. Planeta.

(1977-1980), *Formación de la teoría literaria moderna*. Madrid. Cupsa; Murcia. Unversidad. 2 vols.

(1979), "Lingüística, literaridad / poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, pp.125-170.

(1984), "Antonio Saura: imaginario espacial y tiempo del hombre" en *Revista de Occidente*, 32, pp. 127-146.

(1985), *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*. Limoges. Trames.

(1988), *Introducción a la Poética clasicista*. Madrid. Taurus.

(1989), *Teoría de la Literatura*. Madrid. Cátedra.

y HUERTA CALVO, J., (1992), *Los géneros literarios: Sistema e Historia*. Madrid. Cátedra.

(1994), *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid. Cátedra.

(1994a), "Lenguaje poético: entre mito y consistencia" en *Revista de Occidente*, 154, pp.15-32.

GARCÍA DE LA CONCHA, V., (1984), *época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona. Crítica. vol. 7. (Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*).

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., (1993), *El texto narrativo*. Madrid. Síntesis.

GARRIDO GALLARDO, M. Á., (ed.), (1988), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid. Arco.

GASS, W., (1989), *Fiction and Figures of Life*. Boston. Nonpareil. (1º ed. 1970).

GENETTE, G., (1977), "Genres, types, modes", *Poétique*, 32, pp. 389-421 (vers. esp. GARRIDO GALLARDO, 1988, pp. 183-233).

(1989), *Figuras III*. Barcelona. Lumen. (1º ed. París. Seuil. 1972).

(1989a), *Palimpsestos*. Madrid. Taurus.

(1993), *Ficción y Dicción*. Barcelona. Lumen.

GIL, M. L., (1989), "Un mismo hecho histórico novelado por Benjamín Jarnés y Ramón J. Sender", *Jornadas Jarnesianas*, pp. 187-206.

GOODMAN, N., (1990), *Maneras de hacer mundos*. Madrid. Visor.

GOYTISOLO, J., (1959), "Para una literatura nacional popular", *Ínsula* 146, pp. 6 y 11.

GRACIA GARCÍA, J., (1988), *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*. Zaragoza. I. Fernando el Católico.

(1990), "Víctor Fuentes. Benjamín Jarnés: bio-grafía y metaficción", *Revista Hispánica Moderna*, 43, nº1, pp. 127-129.

GRANJEL, L. S., (1980), *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

GUILLÉN, C., (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona. Crítica.

(1989), *Teorías de la historia literaria*.

Madrid. Espasa-Calpe.

GUILLOT, M^oC., (1984), *La poética novelística de Benjamín Jarnés*. Michigan. Ann Arbor. UMI.

GULLÓN, A. y G., (1974), *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid. Taurus.

GULLÓN, R., (1984), *La novela lírica*. Madrid. Cátedra.
(1989), "Ortega y la teoría de la novela", *Letras de Deusto*, nº 411 (mayo-agosto), pp. 105-121.

GUSDORF, G., (1991), "Condiciones y límites de la autobiografía", *Anthropos (suplemento 29)* (1991), pp. 9-18.
(1991a), *1. Lignes de vie. 2. Auto-biographie*. París. Odile Jacob.

HABERMAS, J., (1988), *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid. Tecnos.

HAMBURGER, K., (1995), *La lógica de la literatura*. Madrid. Visor. (*Die Logik der Dichtung*. Stuttgart. E. Klett. 1957).

HEGEL, G. W. F., (1989), *Lecciones sobre la Estética*. Madrid. Akal.

HILDEBRAND, A. von, (1988), *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid. Visor. (col. La balsa de la Medusa, 10).

HODDIE, J.H., (1981), "Benjamín Jarnés' *El convidado de papel*: experiments in the renewal of novelistic tradition", *Romanistisches Jahrbuch*, 32, pp. 306-320.

HUERTA CALVO, J., (1992), *Los géneros literarios: Sistema e Historia*. Madrid. Cátedra.

HUTCHEON, L., (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York-London. Routledge.

(1991a), *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. London-New York. Routledge.

(1991b), *A Theory of Parody (The teachings of twentieth-century art forms)*. London-New York. Routledge.

HUXLEY, A., (1931), "La vulgaridad en la literatura", *ROcc.*, XXXI, 92, pp.225-249.

ILIE, P., (1961), "Benjamín Jarnés: Aspects of Dehumanized Novel", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXXVI, pp. 247-253 (vers. esp. VILLANUEVA, 1983, pp. 225-239)).

(1972), *Los surrealistas españoles*. Madrid. Taurus.

ISER, W., (1990), "Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions", *New Literary History*, 21, pp. 939-955.

JAEGGER, W., (1977), *La teología de los primeros filósofos griegos*. Madrid. Fondo de Cultura Económica (1º ed. en español, 1952).

JARNÉS, B., (1926), *El profesor inútil*. Madrid. Revista de Occidente (col. Nova Novorum).

(1927a), *Ejercicios*. Madrid. Cuadernos Literarios.

(1927), "Un libro noruego", *ROcc.*, XVII, 49, pp.121-123.

(1928a), *El convidado de papel*. Madrid. Historia Nueva.

(1928), "Arlequín fatigado", *ROcc.*, XIX, 55, pp.125-127.

"Estambul la sinuosa", *ROcc.*, XIX, 56, pp.292-300.

pp.109-115.

"Sherwood Anderson", *ROcc.*, XX, 60,

pp.349-357.

"Una falsa falsilla", *ROcc.*, XXI, 62,

pp.243-245.

(1929a), *Paula y Paulita*. Madrid. Revista de Occidente (col. Nova Novorum).

(1929b), *Salón de estío*. Madrid. La Gaceta Literaria.

(1929c), *Locura y Muerte de Nadie*. Madrid. Oriente. (J. ENTRAMBASAGUAS (ed.), *Las mejores novelas contemporáneas VII*. Madrid. Planeta. 1965². pp. 1591-1570 (basada en la edición de 1937)).

(1929), "Nueva quimera del oro", *ROcc.*, XXIII, 67, pp.118-122.

"Rafael Barradas", *ROcc.*, XXIII, 69, pp.398-391.

"Vidas oblicuas", *ROcc.*, XXVI, 77, pp.251-256.

(1930a), *Viviana y Merlín*. Madrid. Ulises.

(1930b), *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*. Madrid. Espasa Calpe². (1^o ed. 1929, en Espasa-Calpe).

(1930c), *Teoría del zumbel*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1930), "De estrategia literaria", *ROcc.*, XXX, 90, pp.370- 374.

"El texto desconocido", *ROcc.*, XXVII, 81, pp.397-401.

(1931a), *Rúbricas*. Madrid. Atlántico.

(1931b), *Escenas junto a la muerte*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1931), "Dos libros de poesía", *ROcc.*, XXXI, 93, pp. 325-327.

"Libros sin género", *ROcc.*, XXXII, 95, pp.205-209.

(1932), "Sobre la Gracia artística",

Conferencia pronunciada el 8 de abril de 1932 en el Centro de Intercambio intelectual Hispano-Germano, XXXIII.

(1932a), *Zumalacárregui, el caudillo romántico*. Madrid. Espasa-Calpe². (1^o ed. 1931, en Espasa-Calpe).

(1932b), *Lo rojo y lo azul*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1933a), *Fauna contemporánea*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1933), "Un mundo posible", *ROcc.*, XXXIX, 116, pp.235-237.

"El novelista en la novela", *ROcc.*, XLII, 125, pp. 230-233.

"Baroja y sus desfiles", *ROcc.*, XLII, 126, pp.348-352.

(1934), "Hermes, de fiesta", *ROcc.*, XLV, 133, pp.93-100.

(1934a), *El profesor inútil*. Madrid. Espasa-Calpe (2^oed.).

(1934b), "El amor en la novela", *Libro de las Primeras Jornadas Eugénicas españolas*, Madrid, Morata, tomo II, pp. 257-273.

(1934c), *Vida de San Alejo*. Madrid. Literatura.

(1935a), *Feria del libro*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1935b), *Libro de Esther*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1935c), *El convidado de papel*. Madrid. Espasa-Calpe (Nueva edición).

(1935d), *Castelar, el hombre del Sinaí*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1935e), *Tántalo (farsa novelesca)*. Madrid. Signo.

(1935), "Historia y poesía", *ROcc.*, XLIX, 146, pp. 235-240.

(1936), *Doble agonía de Bécquer*. Madrid.

Espasa-Calpe.

(1936a), *Cita de ensueños*. Madrid. Imprenta

Galo Sáez.

(1940), *Cartas al Ebro*. México. La Casa de

España.

(1940a), *La novia del viento*. México.

Editorial Cultura.

(1942), *Stefan Zweig. Cumbre apagada*.

México. Proa.

(1943), *Venus dinámica*. México. Proa.

(1948), *Eufrosina o la Gracia*. Barcelona.

José Janés.

(1980), *Lo rojo y lo azul*. Zaragoza. Guara.

(1980a), *Su línea de fuego*. Zaragoza. Guara.

(1988), *Cuadernos Jarnesianos*. Zaragoza.

Institución Fernando el Católico. 12 vols.

(1991), "Una excursión nocturna", *El Urogallo*, nº 66, pp. 47-51 (intr. de V. Fuentes).

(1994), *Viviana y Merlín*. Madrid. Cátedra.
(ed. de Rafael Conte).

JIMÉNEZ, J., (1995), "El arco de la estética", *Revista de Occidente*, nº168, pp. 5-22.

JIMÉNEZ, J.R. (1958), *Españoles de tres mundos*. Buenos Aires. Losada. (1º ed. 1942).

JOHNSON, R. (1979), "Ortega and the novel of his Generation", *Los Ensayistas*, vol. IV, nºs 6-7, pp. 51-63.

(1988-1989), "<<El profesor inútil>>: Benjamín Jarnés's intertextual dialogue with Unamuno", *Siglo XX*, VI, pp. 14-20.

(1993), *Crossfire. Philosophy and the Novel in Spain. 1900-1934*. Lexington. University of Kentucky Press.

Jornadas Jarnesianas. I Centenario de la muerte de Benjamín Jarnés (1989). Zaragoza. Institución Fernando el

Católico.

KERMODE, F., (1983), *El sentido de un final*. Barcelona. Gedisa (1º ed. Londres-Nueva York. Oxford University Press. 1967).

KRISTEVA, J., (1982), *El texto de la novela*. Barcelona. Lumen. 1982. (*Le texte du roman*. La Haya. Mouton. 1970).

LAFUENTE FERRARI, E., (1970), *Ortega y las artes visuales*. Madrid. Revista de Occidente.

LAUSBERG, H., (1966-1968), *Manual de Retórica Literaria*. Madrid. Gredos.

LEJEUNE, Ph., (1991), "El pacto autobiográfico", *Anthropos* (suplemento 29), pp. 47-61.

(1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid. Megazul-Endymion.

LEVINAS, E., (1987), *Totalidad e infinito*. Salamanca Sígueme. (2ª ed.).

LLEDÓ, E., (1994), *Memoria de la ética*. Madrid. Taurus.

LÓPEZ ALONSO, C., (1992), "La autobiografía como modo de escritura", *Compás de Letras*, 1, pp. 31-48.

LÓPEZ CAMPILLO, E., (1972), *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*. Madrid. Taurus. col. Persiles 58.

LÓPEZ-MARRA, J.R. (1963), *Narrativa española fuera de España*. Madrid. Guadarrama.

LÓPEZ MORILLAS, J., (1961), *Intelectuales y espirituales*. Madrid. Revista de Occidente

LOZANO, J. (1987), *El discurso histórico*. Madrid. Alianza Universidad.

MAINER, J.C. (1971) (ed.), *Falange y Literatura*. Barcelona. Labor.

(1972), *Literatura y pequeña burguesía*. Madrid. Edicusa.

(1979) (ed.), *El convidado de papel*. B. Jarnés. Zaragoza. Guara.

(1980) (ed.), *Volvoreta*. W. FERNÁNDEZ FLOREZ. Madrid. Cátedra.

(1981), *La Edad de Plata (1902-1936). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural*. Madrid. Cátedra.

(1988), "La prosa de vanguardia", *Francisco Ayala. Premio Nacional de las Letras Españolas 1988*, Barcelona, *Ánthropos/Ministerio de Cultura*, pp. 67-80 (col. *Ámbitos Literarios*).

(1989), "Creación y teoría literarias en Benjamín Jarnés", *Jornadas Jarnesianas*, pp. 107-126.

MAN, P. de, (1991), "La autobiografía como desfiguración", *Ánthropos* (Suplemento 29), pp. 113-118.

MARAVALL, J.A., (1933), "Antonio Marichalar: Mentira desnuda", *ROcc.*, XL, 118, pp.124-128

(1934), "De una cultura de progreso a una cultura de la vida", *ROcc.*, XLIII, 129, pp.288-313.

"Necesidad y política del escribir", *ROcc.*, XLIII, 129, pp.355-360.

MARÍAS, J., (1954), *Ensayos de teoría*. Barcelona. Barna.

(1971), *Acerca de Ortega*. Madrid. Revista de Occidente (col. El Alción).

(1983a), *Ortega. Circunstancia y vocación*. Madrid. Alianza Universidad. (1ª ed. Revista de Occidente. 1960).

(1983b), *Ortega. Las trayectorias*. Madrid.

Alianza Universidad.

(1990) (ed.), *Meditaciones del Quijote*. J. ORTEGA Y GASSET. Madrid. Cátedra. (2ª ed.).

MARICHALAR, A., (1928), "Las "vidas" y Lytton Strachey", *ROcc.*, XIX, 57, pp.343-358.

(1931), "Último grito", *ROcc.*, XXXI, 91, pp.101-107.

MARINA, J.A. (1994), *La inteligencia creadora*. Madrid. Anagrama.

MARRA-LÓPEZ, J.R., (1963), *Narrativa española fuera de España*. Madrid. Guadarrama.

MARTÍNEZ BONATI, F., (1960), *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile. Universidad de Chile.

(1992), *Representación y ficción*. Murcia. Universidad de Murcia.

(1995), *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares. Centro de Estudios Cervantinos.

MARTÍNEZ CACHERO, J.Mª. (1967), "Prosistas y poetas novecentistas. La aventura del Ultraísmo. Jarnés y los Nova Novorum", *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, (coord. Guillermo DÍAZ PLAJA), Barcelona, Vergara, tomo VI, pp.377-441.

MARTÍNEZ LATRE, Mª F., (1979), *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*. Zaragoza. I. Fernando el Católico.

(1989), "La mitología en las novelas jarnesianas", *Jornadas Jarnesianas*, pp. 129-147.

MARTÍNEZ MARZOA, F., (1973), *Historia de la Filosofía (Filosofía antigua y medieval)*. Madrid. Istmo. 1973.

MAY, G., (1982), *La autobiografía*. México. Fondo de

Cultura Económica.

MIRANDA JUNCO, A., (1931), "Una biografía", *ROcc.*, XXXII, 95, pp.209-211.

"Un libro agónico", *ROcc.*, XXXIV, 101, pp. 223-228.

MOLINUEVO, J.L., (1992), "Filosofía y literatura en Ortega y Gasset", *Revista de Occidente*, nº132, pp. 69-94

(1995), "La deshumanización del arte en clave de futuro pasado", *Revista de Occidente*, nº168, pp. 43-60.

MORELLI, G. (1988), (ed.), *Trent'anni di avanguardia spagnola (Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot)*. Milán. Jaca Book.

MORRIS, C.B. (1980), *This loving darkness. The cinema and the Spanish writers. (1920-1936)*. New York. Oxford University Press. University of Hull. (vers. esp., *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba. Filmoteca de Andalucía. 1993).

NAVAJAS, G., (1985), *Mímesis y cultura en la ficción*. Londres. Tamesis Book Limited.

NIETZSCHE, F., (1972), *Así hablaba Zaratrusta*. Madrid. Alianza Editorial (pról. y trad. de Andrés Sánchez Pascual).

(1973), *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza Editorial (pról. y trad. de Andrés Sánchez Pascual).

NORA, E. G. de. (1973), *La novela española contemporánea. (1927-1939)*. Madrid. Gredos (vol. II).

(1991), "Jarnés, hoy", *Ínsula*, nº 529, pp. 30-31.

NOVÁS CALVO, L. (1933), "Dos escritores norteamericanos", *Rocc.*, XXXIX, 115, pp.92-103.

OLNEY, J., (1972), *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton. Princeton University Press. 1972.

(1991), "Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del *bíos*: la ontología de la autobiografía", *Anthropos* (Suplemento 29), pp. 33-47.

O'NEILL, M., (1970), "The Role of the Sensual in the Art of Benjamín Jarnés", *Modern Language Notes*, 85, 2, pp. 262-268.

OOSTENDORP, H.Th., (1972), "El sentido de *San Alejo* de Benjamín Jarnés (reinterpretación moderna de una leyenda antigua)", *Neophilologus*, 56, 4, pp. 417-433.

(1973), "La estructura de *El profesor inútil*", *Revue Belge de philologie et d'histoire*, LI, 3, pp. 560-581 (vers. esp. VILLANUEVA, 1983, pp. 201-224).

ORRINGER, N., (1970), "Ortega y Gasset's Sportive Theories of Communication", *Modern Language Notes*, 85, 2, 207-234.

ORTEGA Y GASSET, J., (1983), *Obras completas*. Madrid. Alianza Editorial. 12 vols.

(1987), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid. Espasa-Calpe.

(1990), *Meditaciones del Quijote*. Madrid. Cátedra (edición de Julián Marías).

(1992), "El estilo de una vida (Notas de trabajo)", *Revista de Occidente*, 132, pp. 51-68.

(1995), *El sentimiento estético de la vida*. Madrid. Tecnos. (ed. J. L. Molinuevo).

PALOMO, M.A.P., (1987), "La <<forma>> de la biografía o la comunicación literaria de la materia histórica: Antonio

Espina", *Revista de Ciencias de la Información*, 4, pp. 277-293.

PAZ, O., (1990), *Los hijos del limo*. Barcelona. Seix-Barral (1ªed. 1974).

PÉREZ FIRMAT, G. (1982), *Idle Fictions: the Hispanic Vanguard Novel (1926-1934)*. Durkham. Univesity Press.

(1986), "La biografía vanguardista", *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, pp. 181-189.

PÉREZ GRACIA, C. (1988), *La Venus jánica*. Zaragoza. I. Fernando el Católico.

POZUELO YVANCOS, J.Mª (1993), *Poética de la ficción*. Madrid. Síntesis.

PROUST, M. (1991), *En busca del tiempo perdido. 2. A la sombra de las muchachas en flor*. Madrid. Alianza Editorial (trad. de Pedro Salinas).

PUTNAM, S., (1935-1936), "Benjamín Jarnés y la deshumanización del arte" en *Revista Hispánica Moderna*, tomo II, pp.17-21.

QUIROGA PLÁ, J.Mª, (1928), "Dos personajes y su autor", *ROcc.*, XX, 59, pp. 267-279.

RAMOS, V., (1970), *Vida y obra de Gabriel Miró*. Madrid. Gredos. (1ªed. 1964).

REISZ DE RIVAROLA, S., (1979), "Ficcionalidad y referencias, tipos de ficción literaria", *Lexis*, 3, 2, pp. 99-170.

RESINES, L., (1987), *Catecismos de Astete y Ripalda*. Edición Crítica. Madrid. BAC.

Revista de Occidente, nº 146-147 (julio-agosto 1993), "La recepción de lo nuevo. Antología de la Revista de Occidente (1923-1936)".

Revista de Occidente, nº 156, (mayo 1994), "Ortega 1914: A los ochenta años".

Revista de Occidente, nº 158 (mayo 1995), "A los 70 años de <<La deshumanización del arte>>: Ortega y las vanguardias".

RICARDOU, J., (1967), *Problèmes du nouveau roman*. París. Seuil.

RICOEUR, P. (1975), *La métaphore vive*. París. Seuil.

(1987), *Tiempo y relato I-II*. Madrid. Cristiandad.

(1996), *Sí mismo como otro*. Madrid. Siglo XXI.

RÓDENAS, D., (1994-95), "Metaficción y metaficciones: Del concepto y las tipologías", *Tropelías*, 5 y 6, pp. 323-335, 1-10.

RODRÍGUEZ FISCHER, A., (1991), "Un proyecto de Ortega y Gasset: Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX", *Scriptura*, 6/7, pp. 133-144.

RODRÍGUEZ HUÉSCAR, A., (1966), *Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega*. Madrid. Revista de Occidente.

(1995), *Semblanza de Ortega*. Barcelona. Anthropos.

ROMERA CASTILLO, J., (1981), "La literatura, signo autobiográfico", *La literatura como signo*, Madrid, Playor, pp. 13-56.

SABUGO ABRIL, A., (1993), "Benjamín Jarnés y su teoría de la novela", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nºs 514-515, pp. 289-292.

SALAZAR Y CHAPELA, E. (1927), "Literatura plana y literatura del espacio", *ROcc.*, XV, 44, pp.280-286.

(1929), "Antonio Espina: *Luna de copas*", *ROcc.*, XXIV, 72, pp.383-388.

SALAS FERNÁNDEZ, T., (1994), *Los géneros literarios en el ensayo de Ortega: novela, teatro, poesía*. Málaga. Universidad (tesis doctoral).

SALINAS, P., (1934), "Benjamín Jarnés, novelista", *Índice Literario*, Año III, nº2, pp.21-24.

(1976), *Narrativa completa*. Barcelona. Barral Editores.

SÁNCHEZ RIVERO, A., (1927), "Vida de Disraeli", *ROcc.*, XVII, 54, pp.296-328.

SCHAEFFER, J. M., (1983), "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", *Poétique*, 53, pp. 3-18 (vers. esp., GARRIDO GALLARDO, 1988, pp. 155-179).

SCHELER, M., (1933), "El héroe", *ROcc.*, XL, 120, pp.240-256.

(1995), *El resentimiento en la moral*. Madrid. Caparrós Editores. (1º ed. en castellano, Revista de Occidente, 1927, trad. de José Gaos).

SCHILLER, F., (1985), *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental*. Barcelona. Icaria.

(1990), *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona. Ánthropos. (*La educación del hombre en una serie de cartas*. Madrid. Espasa Calpe. 1920 (trad. Manuel García Morente)).

SCHOLES, R., (1979), *Fabulation and Metafiction*. Urbana. Illinois University Press.

SEARLE, J. (1975), "The logical status of fictional discourse", *New Literary History*, VI, pp. 319-332.

SEGURA COVARSI, E., (1952), *Indice de la Revista de Occidente (hasta 1936)*. Madrid. Instituto Miguel de Cervantes.

SERRANO ASENJO, J.E., (1990), *Estrategias vanguardistas (Para un estudio de la literatura nueva en Aragón, 1925-1945)*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico.

"Vida y literatura en Teoría del zumbel", *Revista Hispánica Moderna*, 43, nº1, pp. 42-49.

SHAW, D.L., (1957), "A reply to "Deshumanización": Baroja on the Art of the Novel", *Hispanic Review*, 2, pp. 105-111 (vers. esp. VILLANUEVA, 1983, pp. 147-154).

SILVER, Ph., (1984), "La deshumanización del arte", en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española Contemporánea*, Barcelona, Crítica, (vol. 7), pp. 34-39.

SIMMEL, G., (1988), *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona. Península.

SOBEJANO, G., (1968), *Nietzsche en España*. Madrid. Gredos.

(1989), "Novela y metanovela en España", *Ínsula* 512-513, pp. 4-6.

SOLDEVILA DURANTE, I., (1982), *La novela desde 1936*. Madrid. Taurus.

(1985), "Ortega y la narrativa vanguardista", *Ortega Gasset Centennial*, Madrid. Porrúa Turanzas, pp. 187-202.

SOLLERS, Ph., (1975), "The Novel and the Experience of Limits", en R. Federman (ed.) (1975), 59-74.

SORIA OLMEDO, A., (1978), "El biografismo y las biografías: Aspectos y perspectivas", 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Lingüística y Literatura Comparada*, I, pp. 173-189.

(1988), *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid. Istmo. (col. Bella Bellatrix).

SPADICCINI, N. y TALENS, J. (eds.), (1988), *Autobiography in early modern Spain*. Minneapolis. The Prisma Institute.

SPIRES, R. C., (1984), *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novels*. Kentucky. University Press of Kentucky.

(1988), *Transparent Simulacra. Spanish Fiction (1902-1926)*. Columbia. The University of Missouri Press.

SPRINKER, M., (1991), "Ficciones del <<yo>>: el final de la autobiografía", *Ánthropos* (suplemento 29), pp. 118-128.

SUÁREZ, A., (1988), "La biografía orteguiana: un estudio comparativo", *El género biográfico en la obra de Eugenio D'Ors*, Barcelona, Ánthropos, pp. 229-256.

TATARKIEWICZ, W., (1987), *Historia de seis ideas*. Madrid. Tecnos.

TODOROV, T., (1965), *Théorie de la littérature*. París. Seuil.

(1971), *Literatura y significación*. Barcelona. Planeta.

(1976), "The Origin of Genres", *New Literary History VIII*, (vers. esp. GARRIDO GALLARDO, 1988, pp. 31-48).

(1991), *Crítica de la crítica*. Barcelona. Paidós.

TOMACHEVSKI, B. (1982), "La construcción de la trama", *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, pp.179-211.

TORRE, G. de., (1925), *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid. Caro Raggio.

(1927), "Perfil de Antonio Espina" en *La Gaceta Literaria*, nº4, (15 de febrero), página primera.

(1959), "Los puntos sobre algunas <<ies>> novelísticas (Réplica a Juan Goytisolo)", *Ínsula*, 150, pp. 1-2.

(1965), *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid. Guadarrama.

(1969), *El fiel de la balanza*. Madrid. Taurus.

TORRENTE BALLESTER, G., (1956), *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid. Guadarrama.

TORRES BODET, J., (1930), "Vidas españolas del siglo XIX", *ROcc.*, XXVII, 80, pp. 281-293.

UMBRAL, F., (1994), *Las palabras de la tribu*. Barcelona. Planeta.

VELA, F. (1926), "Pedro Salinas, Víspera del gozo", *ROcc.*, XIII, 37, pp.124-129.

"El arte al cubo", *ROcc.*, XVI, 46, pp.79-86.

VILLANUEVA, D., (ed.), (1983), *La novela lírica (Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés)*. Madrid. Taurus. vol II.

(1991), "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3, pp. 489-502.

(1992), *Teorías del realismo literario*. Madrid. Instituto de España - Espasa-Calpe.

VILLAR DÉGANO, J.F., (1983), "Algunas notas sobre Ortega y Gasset como crítico de arte", *Letras de Deusto*, nº 26, pp. 133-156.

VILLEGAS, J., (1973), *La estructura mítica del héroe*. Barcelona. Planeta.

WAUGH, P., (1984), *Metafiction*. Londres-Nueva York. Methuen.

WEINTRAUB, K.J., (1991), "Autobiografía y conciencia histórica", *Anthropos* (Suplemento 29), pp. 18-33.

WELLEK, R., (1968), *Conceptos de crítica literaria*. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

y WARREN, A., (1974), *Teoría Literaria*. Madrid. Gredos.

ZAMBRANO, M., (1934), "Por qué se escribe", *ROcc.*, XLIV, 132, pp.318-328.

(1977), *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*. Madrid. Hispamerca.

(1995), *La confesión: Género Literario*. Madrid. Siruela.

ZULETA, E. de. (1963), "Benjamín Jarnés", *Universidad*, (Santa Fe), nº55, pp.21-60.

(1963a), "La novela de Benjamín Jarnés", *Ínsula*, 203, p. 7.

(1966), *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid. Gredos.

(1966a), "Revisión de Benjamín Jarnés en su obra crítica", *Papeles Sons Armadans*, CXXV, pp. 125-136.

(1977), *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid. Gredos.

