

Género e intertextualidad en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés

MARCELA BEATRIZ SOSA ANTONIETTI
Universidad Nacional de Salta

Sentimos que, de pronto, nos hemos quedado solos sobre la tierra los hombres actuales, que los muertos no se murieron de broma, sino completamente, que ya no pueden ayudarnos. El resto del espíritu tradicional se ha evaporado. Los modelos, las normas, las pautas no nos sirven.

José Ortega y Gasset

I. LOCURA Y MUERTE DE NADIE: ¿NOVELA DESHUMANIZADA?

Locura y muerte de Nadie (1929), de Benjamín Jarnés, es uno de los textos que conforman la narrativa vanguardista española, publicados por la colección «Nova Novorum» de la Revista de Occidente, junto con otros de Jarnés (*El profesor inútil*, 1927, y *Paula y Paulita*, 1929); *Víspera del gozo*, de Salinas; *Pájaro pinto* y *Luna de copa*, de Antonio Espina. Esta nueva textualidad se erige en una contra-escritura de los géneros preferidos por la burguesía en ese momento: la novela erótica (representada por Pedro Mata, R. López de Haro, Alberto Insúa, A. de Hoyos y Vinent) y la novela «rosa» (Rafael Pérez y Pérez, J. Aguilar Catena, Mariano Tomás), cuyo escapismo de la realidad y baja calidad artística satiriza. (Cfr. G. de Nora 1963; Crispin 1984).

Se denomina a esta textualidad *novela experimental* y *novela de vanguardia*, por contener todas las inquietudes estéticas de una generación que se debatía, al mismo tiempo, entre las cenizas de la destrucción de la Primera Guerra Mundial y el ansia ardiente de una inédita construcción artística. Precisa-

mente, el intento de dotar a la narrativa de nuevos elementos procedentes del discurso poético permitió que también se hablase de *novela lírica*. Sin embargo, concordamos con Ildefonso- M. Gil en que hay unas pocas notas que pueden homologar al discurso narrativo y poético de vanguardia: búsqueda de imágenes y metáforas audaces, matiz lúdico aun para el tratamiento de temas solemnes, predominio de la sensación sobre el sentimiento y de la subjetividad sobre la razón (1996,10). En términos generales se puede decir, excepto los caracteres recién apuntados, que la novela de vanguardia no tuvo una caracterización definida.

El apelativo que tuvo mayor aceptación —aunque no por su justeza terminológica— fue el de *novela deshumanizada*, tomándose como punto de partida para esta denominación los conceptos vertidos por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925). Cuando B. Jarnés publicó *El profesor inútil*, muchos críticos consideraron que el texto constituía el paradigma de dicho constructo. Como reacción, el autor colocó al frente de su siguiente novela, *Locura y muerte de Nadie*, un texto de Ortega y Gasset del cual extraemos algunas afirmaciones:

Con el *lirismo* penetra en el arte una substancia voluble y tornadiza. La *intimidad* del hombre varía a lo largo de los siglos; el vértice de su *sentimentalidad* gravita unas veces hacia Oriente y otras hacia Poniente. [...]

...La poesía y todo arte versa sobre lo *humano* y sólo sobre lo humano. El *paisaje* que se pinta se pinta siempre como un escenario para el hombre.[...]

...Por eso la literatura genuina de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana entonces.¹ [Subrayado nuestro]

Las palabras destacadas obedecen, creemos, al «criterio de selección» del mismo Jarnés. Con ellas estaba refutando las acusaciones relativas a una estética deshumanizada, al puntualizar que el arte de «entonces»² se nutría de todos esos componentes, como lo había hecho el realismo, pero ahora resignificados por las necesidades psico-sociales de la época.

Quisiéramos recuperar algunas de las nociones básicas enunciadas por Ortega y Gasset en el citado ensayo para reflexionar sobre el punto de partida de la denominación de «novela deshumanizada» y considerar su pertinencia. Para el filósofo, el nuevo estilo tiende a:

1. la deshumanización del arte;
2. evitar las formas vivas;

¹ Paratexto que, a manera de un extenso epígrafe, sirve de sustento teórico e ideológico para la praxis narrativa que es la novela objeto de nuestro estudio. Cfr. en Jarnés, Benjamín, *Locura y muerte de Nadie*. Madrid, Viamonte, 1ª. ed., 1996. Todas las citas se harán por la presente edición.

² Cronológicamente, la novela deshumanizada coincide con la novela social; sin embargo, los medios de expresión y objetivos de ésta son muy diferentes a los de la novela vanguardista (Cfr. Fernández Cifuentes y J. Santonja 1984).

3. hacer que la obra de arte sea solamente eso, arte;
4. concebir el arte como juego;
5. una esencial ironía;
6. eludir toda falsedad a través de una rigurosa realización;
7. un arte sin trascendencia alguna.

Ortega habla de una nueva sensibilidad estética, que rehúye la copia de lo natural, y pone al poeta como el paradigma de este intento: «Ha de ser un Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia el brujeo de Circe». (1976, 34). [...] «Vida es una cosa, poesía es otra... No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba». (ibid., 41).

Si el poeta es un *auctor*, pues aumenta el mundo añadiendo a lo real lo inexistente, no por ello debe tomar muy a pecho su misión: él mismo nos invita a considerar su arte como una broma, como una burla, como un juego intrascendente. Es un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo, como un mitológico Pan redivivo. Participar de este juego implica abandonar los gestos grandilocuentes y las frases hechas como «el arte es eterno». Hay que conjugar el vocablo «arte» en presente y en soledad: «Tenemos que resolvernos nuestros problemas sin colaboración activa del pasado, en pleno actualismo —sean de arte, de ciencia o de política [...]» (ibid., 201).

Queda claro que el rótulo de «deshumanización» se adjudica al arte vanguardista en tanto intenta eliminar los elementos «demasiado humanos» y retener solo la materia puramente artística. Y que la captación de este nuevo estilo es un imperativo de la época, más allá de la inclinación natural del filósofo hacia el mismo. Pero pareciera que los prejuicios que trata de conjurar con su pormenorizado análisis se filtran por medio del polémico vocablo. Hallamos algunos términos que nos sugieren esto:

Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. [...] Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación. [...] En arte, como en moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone. (ibid., 23).

Por ello creemos que, si bien Ortega fundamenta muy bien el uso del término «deshumanización» para referirse al arte de su tiempo, la elección del vocablo es una huella de su primitivo recelo ante la nueva estética y posee una considerable carga de ambigüedad semántica.

Al plantearnos la licitud o justeza de la denominación más extendida para la narrativa vanguardista española, surge ante nosotros la posibilidad de preguntarnos si no habrá una nomenclatura más ajustada, conforme a otros criterios, por ejemplo, el de su filiación a otros subsistemas literarios coetáneos.

E. Fisher-Lichte, en su artículo, «El postmoderno: ¿continuación o fin del moderno? (La literatura entre la crisis de la cultura y el cambio cultural)», caracteriza las búsquedas comunes de los hombres situados en esta coordenada histórica a través de su ejemplificación con el movimiento dadaísta:

La realidad aparecía como impredecible y, por eso, no representable. Cuando se le reconocía un principio ordenador que servía de base, se consideraba que éste se substraía, por principio, al conocimiento humano. La vida era entendida como un «caos vitalista», y el hombre, como una figura payasesca que está enredada en él sin esperanzas. Sólo una obra que sea casual, incoherente, híbrida, resultado de un collage, indefinida e inconsecuente, puede actuar como una reacción adecuada a ese estado del mundo, o como el único modo posible de representarlo. (1994, 59).

Los rasgos del texto dadaísta (vanguardista) sirven de plataforma para la reflexión de Fischer-Lichte acerca de si la postmodernidad (o el postmoderno, como lo llama) es una continuación de la modernidad o una ruptura con la misma. Y para fundamentar su hipótesis de que habría que rastrear los textos vanguardistas para hallar ya todas las características de la postmodernidad, formula una serie de procedimientos literarios que, según se afirma, son contrarios a la modernidad:

- Indeterminación, fragmentación, montaje, *collage*, intertextualidad, hibridación, carnavalización (en el sentido de Bajtin), aleatoriedad, apertura de las formas...
- Representación de mundos posibles, redefinición de la relación entre espacio y tiempo, disolución del yo y de sus fronteras.
- Traspaso del foco de atención del texto al lector.
- Desplazamiento de lo epistemológico a lo ontológico, del monismo al pluralismo, de la representación a la *performance*, de la referencialidad a la a-referencialidad y a la autorreflexividad del texto literario.

Para demostrar su punto de vista, Fischer realiza una confrontación de estos rasgos en textos dramáticos que usualmente no son utilizados como representativos de la vanguardia (ibid., 51). Y entre los textos que menciona no podía faltar *Seis personajes en busca de un autor* (1921) de Pirandello, donde reconoce la autorreflexividad, así como el desplazamiento de lo epistemológico a lo ontológico y la disolución del yo. Aunque admite que la *función* de estos procedimientos es diferente en las dos épocas contrastadas: la vanguardia histórica y los años posteriores a 1970.

Locura y muerte de Nadie, desde el título mismo de la novela, parece compartir muchos de los rasgos apuntados por Fischer-Lichte para la escritura postmoderna. Como señala M. I. Gil:

...Abundan las digresiones, se introducen nuevos subtemas que no son episodios diversos del desarrollo de la historia, sino tratamientos breves de materias ensayísticas y, en ocasiones, pasajes líricos sin conexión temática subor-

dinada a lo narrativo. Pero, siempre, esas interrupciones digresivas alcanzan gran belleza literaria. (loc.cit., 13-14).

Confrontar en el texto mismo los caracteres mencionados, así como otros que hemos relevado y que nos parecen significativos para una relectura de esta textualidad, será el objetivo del presente trabajo, así como aportar algunas reflexiones para la clasificación genérica de esta novela.

II. APROXIMACIONES A LA NOVELA

2.1. LA DISOLUCIÓN DEL YO: EL CUERPO COMO TEXTO

El protagonista de LMN³ es presentado al lector —y a Arturo, personaje desde el cual se focalizará mayoritariamente la historia— como «el caballero gris» que, ante una ventanilla del Banco, muestra dramáticamente su pecho: allí está inscripto su nombre, firmado y rubricado (1996, 44-45). Juan Sánchez y Sánchez explica a Arturo, ante la mesa de un bar, la naturaleza de su obsesión:

—Es desesperante no tener nada mío. De niño me tomaban siempre por mi hermano. Y, ahora, el arcediano de Sos tiene mi misma cara. Y un médico. Anteayer me preguntaron reservadamente, en un zaguán, por el estado de un cáncer... ¡Si yo pudiese, al menos, no ser nada, pasar inadvertido! Pero hay algo peor que todo eso: ser otro cualquiera, uno que casi nunca me gustaría ser. (48).

Juan se siente como «un maniquí capaz de soportar una personalidad cualquiera». Su cuerpo deviene objeto: un texto donde se lee la lacerante búsqueda de identidad. La escritura sobre su cuerpo es la huella de un trauma personal, el cual se inscribe, a su vez, dentro de la angustia existencial de una sociedad y una época. Al diluirse las fronteras del yo, la individualidad se desplaza de lo abstracto a lo material. Existimos en tanto otros nos reconocen como entes diferenciados, nos *leen*. Nuestros cuerpos son portadores de un sentido que construye la mirada del otro, como dice Arturo al final de la novela: «Nada llevamos con nosotros; son los demás quienes fabricaron y guardan nuestra personalidad». (239).

Los vanguardistas, según palabras de V. Fuentes, «condenan —educados en el individualismo y en los valores del humanismo burgués— el automatismo y la masificación, como fuerzas negadoras de la vida y del hombre [...]» (1984, 563). Uno de los integrantes de *Seis personajes en busca de un autor* (1921) de Pirandello plantea, desde la reflexión metateatral, la problemática de la negación del yo individual:

³ Con esta sigla identificaremos *Locura y muerte de Nadie* a partir de aquí.

Para mí, el drama consiste en esto, señor director: estoy consciente de que cada uno de nosotros se cree «uno», pero eso no es cierto. Cada uno es «muchos», señor director, «muchos» en correspondencia con las posibilidades del ser que están en nosotros. «Uno con éste, «uno» con aquel — ¡y con todos diferente!... (cit. por Fischer-Lichte, 52-53).

En concomitancia con lo expuesto teóricamente, la pérdida de individualidad y progresiva deshumanización de Juan Sánchez van haciéndose cada vez más evidentes. Su espesor humano se adelgaza hasta convertirse en una entidad de papel que recuerda al Augusto Pérez de *Niebla* de Miguel de Unamuno.⁴ En el transcurso de la novela, Juan Sánchez casi muere de alegría cuando Ruth le apunta con un dedo nacarado, diciéndole: «¡Tú! ¡Eres tú!—» (100) Pero pronto su alborozo se ve reducido a cenizas al comprender que ha sido confundido con «otro» (103). Un episodio posterior muestra a un eufórico protagonista en busca de su origen noble, aunque bastardo, mientras Arturo, con la frialdad de un catador de catástrofes —no olvidemos su condición de empleado de una sociedad de seguros contra incendios—, asiste al derrumbe de los sueños de Juan: todos sus antepasados se le parecen como gotas de agua, su madre fue una más del coro («de la masa») y una más en la vida del conde de Monte Azul, quien le dejó por toda herencia el pasado y unos retratos. Como corolario, Juan Sánchez se entera de que su madre, después de vegetar mucho tiempo, fue «borrada» por un camión, como si nunca hubiera existido (153).

La leve intriga que sostiene la novela se deshace también, como se deshacen las esperanzas de Juan Sánchez de ser algo más que un simple «corista»: el triángulo amoroso (que en realidad incluye un cuarto elemento, Alfredo) es descubierto por un marido ultrajado que ya, ni siquiera, tiene fuerzas para encolezarse y defender su honor. Acto seguido, y para que no quede del todo deslucido su proceder, Juan comenta frente a la estatua de un soldado: «[...] Pronto no quedarán héroes 'monumentalizables'. La vida moderna está reduciendo el rostro del mundo a esquemas simplicísimos, a geometrías colectivas, donde no caben profundas contradicciones individuales». (177).

La locura por la honra del drama del siglo XVII se ha trasmutado en locura por la identidad: Juan Sánchez no vacila en estafar a numerosas familias que tenían sus ahorros en el Banco Agrícola con tal de saltar del anonimato a una dudosa celebridad.

Juan avizora el momento de gloria: «— [...] Verá usted: todo irá concentrándose en derredor mío. Seré llevado en triunfo a la cárcel. Un triunfo al revés, pero con igual número de espectadores.» (233) Sin embargo, este deleite le es escamoteado en el último minuto y Alfredo es señalado como el autor del delito. El

⁴ En el prólogo a su *novela*, Unamuno relata la rebelión de su personaje Augusto Pérez: «No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, [...] ¿conque he de morir ente de ficción? ¡Pues bien, señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted...» (Unamuno, Miguel de, *Niebla*. Madrid, Espasa-Calpe, 18ª. ed., 1980, 24).

recurso definitivo es, entonces, el suicidio, ante el cual se prepara escribiendo sendas cartas para Matilde y para el juez. Arturo intenta hacer reflexionar a su torturado amigo y logra disuadirlo, después de un «momento de solemne folletín». La suprema ironía es que, cuando Juan Sánchez ha decidido vivir, un camión que surge abruptamente de la nada elimina de la tierra al protagonista, tal como había sucedido con su madre: «como una goma de borrar» (240-241).

2.2 EL NARRADOR: CATEGORÍAS

Acaso uno de los pilares del efecto novedoso que produjo la llamada «novela deshumanizada» en los lectores de su época haya sido la articulación no convencional y cambiante del punto de vista del narrador. Distinguiremos tres categorías que se van combinando a lo largo del texto:

a) Narrador omnisciente: Campea en la mayor parte de la novela pues es la estrategia más adecuada para mostrar el carácter artificial de la producción artística. La literatura es arte, fabricación de un *artefacto*, y no vida. No se pretende ofrecer al lector un ilusionismo realista, ni siquiera hacer creíbles los hechos narrados. A contrapelo de las generalizaciones que exoneran al narrador omnisciente de la narrativa del siglo XX, el narrador de LMN exhibe una omnisciencia olímpica. A veces se sitúa, como otro dios, en un imaginario espacio superior desde el cual domina una visión panorámica, con actitud demiúrgica que recuerda la esperpentización valleinclanesca:

En la plazoleta, alguna mano invisible va eligiendo transeúntes de cartera repleta que, empujados hacia el interior del Banco, se palpan inquietos el corazón hasta cerciorarse de la feliz presencia del escudo protector. Es el momento en que el estratega callejero profesional realiza la misma selección, mucho más escrupulosa, de broqueles. (37)

Un halo plumizo enturbia las frentes. De sus pensamientos escogen el más vulgar, el de tipo más conocido, el más lejano de su inquietud; de sus ademanes, el más blando, el menos auténtico, el más fácil de olvidar. (85).

En otros segmentos se inmiscuye en la conciencia de Arturo, el filósofo-agente de seguros, al cual convierte en un alter ego:

No es fácil estrenar todos los días un amigo, y menos un «universal», un hombre-tipo, Juan Sánchez, que oculta problemas tan arduos bajo su firma y rúbrica grabadas en la piel. Por eso Arturo, además del cóctel, saborea golosamente este placer de convertirse en minero del espíritu, de socavar, estrato por estrato, las entrañas de un nuevo continente. (48)

La naturaleza filosófica de Arturo permite que el narrador le endilgue a éste todas sus convicciones estéticas y aun le confíe la arquitectura de su historia,

desnudando ante el lector las posibles vías de resolución del conflicto y pulverizando todo *suspense*:

A juzgar por el número de los personajes, la tragedia se ofrece algo disimulada; una ligera meditación acerca del número cuatro comienza a tranquilizarle sobre el posible final, como el examen de las substancias combinadas en la probeta hace posible precisar las consecuencias del cuerpo explosivo resultante. (88)

.....

En esta partida doméstica, como en las de tantos juegos de azar, se llamó a un cuarto jugador para que así pudiera continuar el juego: a ese cuarto, que francamente pierde, porque, reclutado a la ventura, no conoce las tretas del resto del grupo. Arturo se siente allí como el verso-ripió en una cuarteta pasional. (90)

A veces el narrador se «olvida» del hilo de la historia e intercala sentencias y disquisiciones sobre cuestiones diversas: el hombre mediocre/el hombre sabio, la pintura, la literatura de ciencia-ficción, el erotismo... (por ejemplo, «la escalerita del placer suele ser angosta, como es ancha la escalera del fastidio», 70).

En el estilo confidencial que caracteriza a este narrador es natural que éste desee develar la trama de su texto, mostrando la tensión realismo/antirrealismo que pugna en su estrategia escritural. En el Cap. XIII, «Bodegón y celos», se perfilan las dos tendencias posibles:

Solo un *astuto novelador* consigue armonizar en el tiempo este gran sistema de fuerzas... [...]

Solo un *falso novelador* puede recortar de aquí y allí trozos singulares de vida y acoplarlos... [...] (174) [Subrayado nuestro]

El astuto novelador se erige en el paradigma del sistema realista, objeto de la crítica de los novelistas de vanguardia. Es un narrador que combina los ingredientes de su fórmula para proporcionar al lector un efecto de tensión, al modo canónico, y unas posibilidades identificatorias. Por el contrario, el falso novelador —al cual adhiere— destruye (¿deconstruye?) toda tensión: «para alguno [de los personajes] se adelantó, para otro se retrasó la novela». (174) El lector asiste una vez más al derrumbe del entablado de la historia pues los seres que la protagonizan son constantemente reducidos a su entidad de seres de ficción.

b) Narrador autoral: Tomamos esta categoría del crítico alemán F. K. Stanzel quien, aunque define las *situaciones narrativas* en modo algo confuso, determina la del *narrador autoral*, en tanto observador de lo que narra pero con frecuentes intrusiones y comentarios que expresan la posición del autor (cit. por S. Cella 1986).

A partir de la «noche de placer» que el personaje de Arturo vivencia en el Cap. VI, el narrador deja filtrar las reflexiones autorales sobre los problemas del ser y la comunicación humana, verdaderas constantes en la generación vanguardista.

Vibramos, movemos en derredor nuestro un poco de aire viciado por nuestra propia emanación; cuanto no respire el mismo aire nos es indiferente. Por eso es tan duro llegar a conocer ninguna auténtica fisonomía. [...] Y pretender que los demás conozcan la nuestra, es una infantil ingenuidad... (96-97).

Este fragmento, aunque cercenado, es una muestra cabal de esta categoría, de la cual hay numerosas ocurrencias en toda la novela.

c) Narrador poético: Hemos empleado esta denominación apoyados en la profusa inclusión de segmentos descriptivos —y aun narrativos— de intenso lirismo, que justifican ampliamente el rótulo de *novela lírica*. Al respecto, E. de Zuleta sostiene que, además de las «taraceas poemáticas», hay un continuo aliento de voluptuosidad al que se subordinan los otros elementos de la ficción novelesca: espacio, tiempo, acción, personajes. El «estilo poético» deviene, no solo de las imágenes, sino de la personal visión del mundo del autor (1984, 566).

Lo característico de la novela de Jarnés, siempre desde la óptica de E. de Zuleta, es que se entrega a «una verdadera voluptuosidad en el empleo de la imagen vanguardista, a veces con un prodigioso ajuste entre ella y el plano conceptual, sensorial y emotivo» (ibid., 567). El narrador poético trasmuta desde un punto de vista sensorial, muy similar al de Gabriel Miró, todo lo que toca, inclusive los objetos más prosaicos:

Hoy, en el Banco Agrícola de Augusta, todas las cuentas corrientes, cansadas de dormir, a la sombra de los panzudos libros, están ensayando un cambio de posturas. Se escucha el sordo roce de largas serpientes de sumandos que reptan por los atriles. (38).

Un ejemplo de esta visión plástica que contamina toda la novela es el fragmento donde Arturo observa el desplazamiento de Rebeca, su amante, a través de los soportales de la calle:

[...] 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. (58).

El segmento entero —cuya transcripción descartamos por extensa— contiene detalles del universo pictórico del impresionismo, el cubismo, el surrealismo: la fragmentación de la figura a través de los arcos sucesivos, el «garabato rosa» de la mano entrevista, el «luminoso residuo» del pañuelo, la «cromática red»...

Otra ocurrencia de este rasgo es la descripción del bodegón que ocupa buena parte del Cap. XIII. Es un breve tratado sobre la percepción, que se va registrando por sentidos y grados diferentes, y un homenaje al famoso texto modernista de Rubén Darío: «hay tres manzanas gemelas, tan tersas, tan bruñidas, que parecen de metal; hay otras dos manzanas, «lindos orbes azucarados»

y «tres melocotones aterciopelados, de línea perfecta, cerrada, aristocrática, de un dulce amarillo surcado por una faja granate» (168-171). El roce helado de esa piel metálica constituye el máximo deleite para este narrador poético que se regodea en la pura geometría de las formas. Al compararlas con las curvas femeninas, desdeña «esas otras frutas vivas»; nuevamente, el arte desplaza a la vida y lo ficcional a la realidad.

Este narrador poético es quien equilibra la ironía y el pesimismo de la perspectiva narrativa de LMN. Cuando la muerte súbita y anodina de Juan Sánchez acaba con los interrogantes del personaje protagonista —y con la aventura paralela del lector—, el epílogo denominado «Remate y preludio» (título que repite los semas positivo y negativo, prosaico y lírico) imprime a la historia un repentino sesgo luminoso. Matilde⁵ recomienza su vida junto al médico de Los Olmos con un ansia de vivir que es, precisamente, la antítesis de la oscura muerte de Juan Sánchez.

2.3 INTERTEXTUALIDAD E INTERDISCURSIVIDAD

Ya hemos hecho mención a la transposición del discurso pictórico de las tendencias vanguardistas, el cual impregna la visión del mundo en la totalidad del texto. Sin embargo, hay que destacar la presencia de dos relaciones interdiscursivas⁶ que son también de una capital importancia: con los discursos teatral y cinematográfico, que operan como metatextos teóricos de la práctica escritural.

Anteriormente señalamos, dentro de las características del narrador omnisciente, cómo éste manifiesta a través de un personaje la posible evolución del conflicto amoroso, utilizando para ello el código de la tragedia y sus convenciones. En distintas secuencias de la novela, el discurso dramático sirve de soporte lógico para las acciones, como cuando Arturo espera la llegada del nuevo día en Villa Juanita y despide a la muchacha que ha sabido entretenerlo:

—Vete, pequeña. Va a comenzar la representación. Gracias por este delicioso entreacto. Toma.

—Gracias. Pero no le llares entreacto. Quizá vale por el espectáculo entero. En todo caso, ha sido un puente entre tu tedio y el amor friolento que va a venir. [...] Verás qué bien te sale la escena. Podrás acomodarla al gusto clásico, hacerla perfecta, de orden frío... (219-220).

Pero la mayoría de las veces la función de este metatexto teatral es operar como un espejo deformante —otra similitud con Valle-Inclán— en el cual

⁵ El personaje de Matilde (Rebeca) es reformulado positivamente por el autor en su segunda versión de la novela, realizada en 1937, versión que reproduce esta edición (Cfr. Introd. de Ildelfonso-Manuel Gil 1996, 21-25).

⁶ Sobre la noción de *intertextualidad*, que asimismo se relaciona con el concepto de *interdiscursividad*, véase: Genette 1989; Barei 1991; Angenot 1983; Bajtin 1982, 1986; Kristeva 1982, 1984; Reyes 1985.

se reflejan, distorsionadas, parodiadas, las conductas de los personajes, como ocurre con las sospechas de Arturo sobre la fidelidad de Rebeca: «¿Qué fondo de gran melodrama se estaba ahora agotando en lo más subterráneo de Arturo?» (205).

Algo similar sucede con el discurso filmico, aunque aquí también es palpable la fascinación del narrador autoral por los adelantos científicos y tecnológicos de la década del '20. Arturo relata a Juan Sánchez y a su esposa Matilde-Rebeca las peripecias de *La guerra de los mundos* de Wells, iniciando su relato a partir de la contemplación de unas fotografías del filme. Toda la seducción de la sociedad futurista, tal como era imaginada en la época, restalla en este vívido fragmento (cfr. 199) pero se lanzan, asimismo, señales de alerta sobre esa tecnocracia incipiente. Los efectos visuales de la película narrada son el correlato de la voluptuosidad sensorial que detectamos en la factura de la novela. No otra cosa que una adaptación de la técnica cinematográfica del *travelling* es lo que se aprecia en el episodio donde Arturo contempla el cuadro para el cual Rebeca ha servido de modelo:

[...] comienza a recorrer el cuadro, hacia arriba, en busca de otros deliciosos territorios, si ajenos al arte de lleno, en cambio, en la curiosa y pintoresca región de las anécdotas.

De la firma salta a los pies; de los pies, a los tobillos; desde los tobillos emprende una lenta ascensión, maravillándose, de pronto, de estar recorriendo un terreno conocido. [...]

Comienza a desarrollarse ante los ojos asombrados de Arturo la crónica galante de Rebeca; pero Juan Sánchez da un tijeretazo al celuloide. (74-75).

La presencia intertextual de Pirandello no se puede constatar en fragmentos aislados porque campea en todo el texto: por ello afirmamos que consiste en una *intertextualidad difusa*. Al mismo tiempo ésta es intensa, porque impregna, no solo la construcción del protagonista (debatido en la problemática de su yo individual), sino también la cosmovisión de la novela —y de la realidad— como un gran teatro.

Un intertexto que no podemos dejar de mencionar es el del *Quijote*, que aparece tímidamente en el Cap. VII, «Sancho, padre común». Patricio, el médico de Los Olmos, comenta a Arturo que piensa presentarse a unas oposiciones en Barcelona. Es homologado con el hidalgo, al recordársele que Quijote fracasó en esa ciudad; en cambio, Juan Sánchez es equiparado a Sancho (nótese también la similitud onomástica):

«— [...] Y quien paga los vidrios rotos es Matilde, esta pobre ilusionada con las ínsulas baratarias que prometen los Juan Sánchez.» (109) Pero luego el paralelo se va extendiendo a Matilde —que es llamada «Sanchica» por Patricio— y a otras mujeres, quienes son «dóciles escuderos» de Quijotes apócrifos. Los personajes cervantinos son los paradigmas de dos modos de vida bien diferentes, pero Arturo —quizá portavoz del narrador autoral en este segmento— aconseja no condenar precipitadamente al modelo «práctico» de Juan Sánchez, pues

ambos «son alumnos de la misma escuela», «aspirantes a héroes» (229). La indeterminación de las fronteras entre uno y otro se hace evidente en la carta de despedida de Juan Sánchez:

[...] Me di de bruces con todas las aspas del molino, con todos los rebaños y con todas las indiferencias. No lo puedo resistir y me voy. No encerrado en una jaula, sino reexpedido al país de las sombras de donde salí... (237).

Cuando J. Sánchez es eliminado del mundo como por efecto de una goma de borrar, la atribución de cualidades quijotescas es adjudicada a Arturo y a Matilde (en una nueva bimembración), a partir de cuya relación amorosa se hace una reflexión sobre vida y escritura que recuerda a la Segunda Parte del *Quijote*: «[...] aquella existencia [que] acabó en 'Villa Juanita', ajena por completo a la vida presente, toda convertida en crónica, recogida ya en volumen para guardar en la biblioteca, entre la *Biblia* y el *Paraíso Perdido*». (246).

Intentaremos dar cuenta de esta recurrencia al intertexto quijotesco en interrelación con los elementos de la novela que hemos analizado.

III. CONCLUSIONES

LMN es un gigantesco caleidoscopio que refracta las múltiples facetas del contexto histórico de las primeras décadas del XX. Allí están las relaciones interdiscursivas con la pintura, desde los impresionistas hasta los cubistas; con el teatro, que exhibe la impronta de búsquedas expresivas como las de Pirandello y que acusa el gran conflicto de la despersonalización; con el cine, que arrasa con su estética de lo visual y que se manifiesta como el medio comunicativo del futuro.

Allí están también las preocupaciones de un hombre situado entre dos guerras, con la crisis de los viejos relatos de la modernidad (aun cuando no podamos hablar todavía de postmodernidad): el progreso ilimitado de la humanidad, las utopías, la validez de instituciones como el matrimonio, el amor eterno, la relación arte/vida... Parece referirse a la *aldea global* de nuestro tiempo cuando Arturo afirma: «[...] el mundo, nuestro mundo, comienza a ser toda la tierra.» (179) A este nuevo mundo ya no le bastan el gráfico de la cólera de Aquiles ni los menudos lances de amor porque está cansado de monólogos y de «altos fantasmones». A nadie le interesa un problema individual: «ya los principales personajes de la novela actual tienen cien mil cabezas» (179).

Hay un sujeto nuevo que se tematiza en la novela vanguardista, la masa. De ese sujeto debe ocuparse el *novelista nuevo*: de ese héroe moderno que puede llegar a ser un jugador de Bolsa o un boxista, pero que durará lo que dura la operación de Bolsa o el *match*. Al novelista le cabe hablar de los perfiles innumerables de la masa y para ello debe crear la *novela red* o *novela poligráfica*. Esta larga teorización sobre cómo debe ser el novelista de esta época y cómo debe ser su producto artístico —y otros segmentos de igual valor meta-

textual— nos permiten calificarla de *novela-ensayo*, porque incorpora la autorreflexividad, no solo sobre el propio proceso de escritura, sino también sobre las condiciones de producción de otros textos coetáneos.

Se marca, en cambio, un rumbo diferente para la poesía: « [...] Aún queda un margen para el individuo... [...] Demos su parte a Narciso. Que siga cantando a la luna o a su propia zampoña. Al poeta puede eximirse de conocer el perfil de los hombres si conoce maravillosamente el perfil de una ola. O el del aire». (180-181).

La escritura de la novela se revela como una tensión entre la convicción racional de Benjamín Jarnés acerca de la literatura *escribible*⁷ en esta instancia histórica y la tendencia subjetiva de un temperamento poético. La literatura «des-humanizada» es lo que corresponde escribir, dado el contexto de producción. No obstante, la cuota de poesía del texto es tan intensa que permite hablar de «novela lírica».

Por ello, las figuras emblemáticas de don Quijote y Sancho constituyen la clave genérica del texto. Arturo y Juan Sánchez, éste y Matilde, Matilde y Arturo, identificados alternativamente con los personajes cervantinos, encarnan la polaridad lirismo/prosaísmo, idealismo/realismo, cuyos valores se mantienen en constante redefinición y desplazamiento en toda la novela. La obsesión de Juan Sánchez —una identidad, un nombre preclaro, la fama— mueren con éste, pero se visualiza una continuidad de su sueño en el personaje de Matilde -Sanchica con respecto a Juan Sánchez pero émula de don Quijote en su falsa identidad de Rebeca—, cuyo futuro de realizaciones se «abre» con el final abierto de la novela. Una novela que, por las circunstanciales e intemporales tensiones humanas que la galvanizan, no puede admitir, de ninguna manera, el rótulo de «des-humanizada».

⁷ R.Barthes define en *S/Z* lo que entiende por literatura «escribible»: «Hay, por una parte, lo que es posible de escribir y por la otra lo que ya no es posible de escribir; lo que está en la práctica del escritor y lo que ha salido de allí. ¿Qué textos aceptaría yo escribir (reescribir), desear, avanzar como una fuerza en este mundo que es el mío? Lo que la evaluación encuentra es este valor: lo que puede ser escrito (reescrito) hoy: lo *escribible* [...] ». Barthes 1970,10.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, MARC, 1983. «L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Le texte et ses réceptions. Revue des sciences humaines*, Lille III, Nro. 189, 121-135.
- BAJTIN, MIJAIL, 1982. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BAREI, SILVIA, 1991. *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba, Alción Editora.
- BARTHES, ROLAND, 1970. *S/Z*. Paris, Seuil.
- CELLA, SUSANA, 1986. «El punto de vista», *Enciclopedia Hyspamérica de la Lengua y la Literatura*, Nro. 27. Buenos Aires, Hyspamérica, 209-216.
- CRISPIN, JOHN, 1984. «La novela de Antonio Espina», en G. de la Concha, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*. 7. Al cuidado de F. Rico. Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. y J. Santonja, «La novela social», en G. de la Concha, op.cit., 641-649.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, 1994. «El Postmoderno: ¿continuación o fin del Moderno? (La literatura entre la crisis de la cultura y el cambio cultural)», *Criterios*, La Habana, N.º 31, 1-6.
- FUENTES, VÍCTOR, 1984. «La narrativa española de vanguardia (1923-1931)», en G. de la Concha, op. cit., 561-564.
- GARCÍA DE NORA, EUGENIO, 1963. *La novela española contemporánea (1898-1927)*. Madrid, Gredos, 2.ª ed.
- GENETTE, GÉRARD, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

GIL, ILDEFONSO-MANUEL, 1996. Introducción a *Locura y muerte de Nadie*, de B. Jarnés. Madrid, Viamonte.

KRISTEVA, JULIA, 1982. *Semiótica I y II*. Madrid, Espiral.
— 1984. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, 1976. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Revista de Occidente, 11.^a ed.

REYES, GRACIELA, 1985. *La polifonía textual*. Madrid, Gredos.

UNAMUNO, MIGUEL DE, 1980. *Niebla*. Madrid, Espasa-Calpe, 18.^a ed.

ZULETA, EMILIA DE, 1984. «Jarnés, novelista», en G. de la Concha, op. cit., 565-567.