



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Author: Université de

Author: Université de

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

BENJAMÍN JARNÉS Y LA METAFICCIÓN VANGUARDISTA:
EL PROFESOR INÚTIL

POR
JULIE BOLAND

TESIS PRESENTADA A LA ESCUELA DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE LA UNIVERSIDAD DE OTTAWA PARA
OBTENER EL GRADO DE MAITRE ES ARTS (M.A.)
(AGOSTO DE 1993)

© Julie Boland, Ottawa, Canada, 1993



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Author: Autor: [illegible]

Author: Autor: [illegible]

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-89597-7

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

ABSTRACT OF M.A. THESIS

BENJAMÍN JARNÉS Y LA METAFICCIÓN VANGUARDISTA: *EL PROFESOR INÚTIL*
(BENJAMÍN JARNÉS AND AVANT-GARDIST METAFICTION: *EL PROFESOR INÚTIL*)

presented by Julie Boland

Benjamín Jarnés, the author of *El profesor inútil*, is one of the more renowned experimental novelists of the Spanish vanguard of the 1920's. However, outside of the specific parameters of the experimental novel, from approximately 1927 to 1934, he is much less known. This thesis not only examines his place within the vanguard but also, through the analysis of his novel *El profesor inútil*, demonstrates that his novels are a continuation of the narrative experimentation initiated by the Generation of 98 and the Modernists. In fact, this novel shows tendencies similar to those of the French New Novel and uses narrative techniques typical of today's metafictional novels.

El profesor inútil is both the first and last novel that Jarnés wrote, the first version having been published in 1926, the second in 1934. I have used the 1934 edition because it is an expanded version of the original and a more mature work. In Jarnés' own search for perfection he wrote: "when I publish a book I will have to start with the second edition." Jarnés' novels have been characterized as being about nothing but, as I show in this thesis, his novels, specifically *El profesor inútil*, is about something: it

is about itself, about art and the art of novel writing. It is essentially a metafictional work. There are many overt references to the art of the novel, of narration, but it is the covert ones that demonstrate his novelistic talent. Through retelling, reconfiguring and parodying mythic and literary stories and characters, the narrator constantly reminds the reader of the artificial nature of fiction. It is not meant to be a faithful reflection of external reality; rather it creates a reality in its own right. The novel also plays with a highly intellectualized form of eroticism, trading in the art of deferment, always postponing the climax. Through the seductive play between the narrator and various women, the relationship between the reader and the text is explored. As a work of fiction, it must seduce the reader into reading it, and this is accomplished through the seductive art of narration.

The Spanish vanguard, and the literary vanguard in general, is notable for its experimental poetry and theatre, but as this thesis suggests, the innovative, lyrical novel too has its place in literary history. It not only continued the narrative experiments of the previous generation but, despite being neglected for a long period of time, has also proven itself to be prophetic and has helped lay the groundwork for today's self-conscious novels.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:

VANGUARDIA Y NOVELA.....	1
NOTAS.....	11

CAPÍTULO I:

EL LIRISMO Y LA ESTÉTICA DE JARNÉS.....	12
NOTAS.....	17

CAPÍTULO II:

METAFICCIÓN: ¿LA DESHUMANIZACIÓN DE LA NOVELA?.....	18
NOTAS.....	43

CAPÍTULO III:

LA NARRACIÓN DEL DESEO Y EL DESEO DE LA NARRACIÓN.....	46
NOTAS.....	61

CAPÍTULO IV:

CREACIONES RE-CREADAS.....	62
----------------------------	----

CONCLUSIÓN.....	74
-----------------	----

BIBLIOGRAFÍA.....	80
-------------------	----

INTRODUCCIÓN - VANGUARDIA Y NOVELA

La vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida. (Octavio Paz 146)

Benjamín Jarnés es uno de los más conocidos novelistas de la vanguardia española pero fuera de los parámetros específicos de la novela experimental, aproximadamente desde 1925 hasta 1934, es mucho menos conocido. Esta tesis no sólo examina su papel dentro de la vanguardia sino mediante el análisis de su novela *El profesor inútil* también demuestra cómo sus novelas continúan la experimentación narrativa iniciada por la Generación del 98 y los modernistas y cómo preven las novelas metaficcionales de hoy. De modo parecido, Ortega y Gasset, muy influyente sobre Jarnés y la narrativa vanguardista, pronostica muchos de los procedimientos metaficcionales y de las posturas de críticos como Roland Barthes y Robbe-Grillet.

El vanguardismo es más que una simple escuela literaria. Es todo un movimiento cultural, repleto de paradojas, que se reinventa continuamente en una proliferación de "ismos". A pesar de que la naturaleza radical de la estética vanguardista enajena un gran sector del público, la vanguardia, en efecto, no aspira a elevar el

arte fuera de la esfera de la vida; intenta establecer una relación de complementariedad entre los dos, de "teñir la vida de arte y hacer artística la vida" (Soria Olmedo 13). Sin embargo, tampoco se debe equivocar vida con arte. Ortega y Gasset se pregunta al respecto:

¿Es, por ventura, asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte? Pero, ¿qué es esto de llamar al arte función subalterna [...]. Ya dije, [...], que se trataba de unas preguntas impertinentes. (Ortega y Gasset, D.A. 70-71).¹

Esta afirmación de Ortega y Gasset demuestra la actitud vanguardista hacia el arte (en oposición directa al realismo y racionalismo del siglo anterior): la "impertinencia". Se promueve un arte intrascendente que no debe pretender ser una copia o sustitución de la realidad humana ni ser superior a ella. El arte vanguardista se afirma como una realidad legítima en sí mismo. El creacionismo de Huidobro ejemplifica, de modo algo exagerado, este aspecto esencial de la vanguardia: en vez de imitar o recrear la naturaleza, el escritor debe crear una nueva realidad: "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/Hacedla florecer en el poema;/[...]/El poeta es un pequeño Dios" ("Arte poética").

Se suele considerar el futurismo así como el cubismo, manifestado primordialmente en la pintura (Hernando 37), como uno de los primeros "ismos" que ponen en marcha el movimiento vanguardista en Europa. En España, en cambio, que sigue siempre un ritmo un poco diferente del resto del continente, es más bien el ultraísmo, introducido hacia 1918, lo que abre el país a las ideas

nuevas de estos "ismos", exponiendo un arte de lo "absurdo", de la inconsciencia, rechazando las tendencias sentimentalistas y realistas del siglo XIX. En Europa la vanguardia opera muy en contra de los ideales burgueses mientras que en España, aunque este énfasis se produce hasta cierto punto, se plasma más bien en una orientación intrascendente y juguetona (Soria Olmedo 21).

La literatura vanguardista española se produce casi exclusivamente en el campo de la poesía. Esta época es muy fecunda en la experimentación y producción poética, dejando una herencia de poetas mundialmente conocidos. Dentro del movimiento vanguardista, la novela, en gran medida, cae en desuso, pero existen escritores que quieren renovar el género novelesco. Estos escritores pertenecen a la llamada generación de 1925.² La novela vanguardista no comienza experimentando con la narrativa en un vacío, ni tiene que volver al pasado lejano para encontrar una fuente de inspiración. Continúa y desarrolla ciertos ideales y posturas estéticas de los prosistas de la generación del 98 y los modernistas:

Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Miró ya habían manifestado la insatisfacción que les causaba escribir desde una perspectiva única e invariable [...]. El primer novelista español que abrió una brecha decisiva en la narrativa realista al uso fue Miguel de Unamuno. (Brown 38, 39)

Es Unamuno quien escribe lo que él mismo llama "nivolas", que define como "relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañados, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad" (citado en Brown 42). Ya no se trata de una realidad objetiva, sino

subjetiva, vista a través de un Yo central, a menudo impotente, "abúlico", el cual anticipa a los protagonistas intelectuales ensimismados, como el profesor inútil jarnesiano, de las novelas vanguardistas (Russell 32). Unamuno también escribe novelas auto-reflexivas como *Niebla* en que subvierte las fronteras de la diégesis, creando un efecto de "incrustación" en que el personaje pretende crear al autor de la misma manera en que éste pretende crear a aquél. Pero las experimentaciones de Unamuno no plantean cuestiones estéticas o lingüísticas sino filosóficas (Crispin 40). La narrativa refleja la lucha agónica del hombre frente a su existencia: "no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía" (*Niebla* 237).

Otras experimentaciones novelísticas también anticipan a la estética vanguardista. En las *Sonatas*, Valle-Inclán abandona la "realidad" vulgar, sustituyéndola con un mundo artificial. Se niega a interesarse por cualquier cuestión social o política y se concentra en el lado estético (Ferreras 74). Pero como sucede con la vanguardia, acusada de ser política y socialmente frívola, paradójicamente esta misma desgana por comprometerse ya es un acto social o político, y se traduce en una crítica indirecta de esa sociedad.

Por lo que se refiere a la técnica narrativa, Valle-Inclán subvierte la cronología y lógica usuales de hechos con "un protagonista inactivo en el sentido de que el lector no sabe nunca qué es lo que quiere, de dónde viene y tampoco a dónde va, en una serie de relaciones entre universo y protagonista que quedan

inexplicadas" (Ferrerías 74). Es un fenómeno también muy común en las novelas vanguardistas en que se presentan escenas sin conexión temporal, o con mezclas inexplicadas, a menudo con personajes sin pasado ni futuro, que viven sólo en el presente. Aun más significativo en el caso de Valle-Inclán es su creación del "esperpento", su procedimiento deformador que quita la dimensión profunda de sus personajes "comparándoles a animales, muñecos y fantoches [...] negándose a admitir que pretenden decir o hacer algo diferente de lo que de ellos oímos y vemos" (Brown 58). Ese tipo de presentación "escénica", sin interferencia explicativa, es la técnica narrativa preferida de Ortega y Gasset, y será muy explotada por los novelistas vanguardistas:

No importa lo que hagan: nos gusta verlos entrar y salir y moverse. No nos interesan por lo que hagan, sino al revés, cualquier cosa que hagan nos interesa, por ser ellos quienes la hacen. (Ortega y Gasset, *I.N.* 24)

Ramón Pérez de Ayala escribe "novelas poemáticas" (Brown 74) en que experimenta con la creación de una literatura autoconsciente, es decir, consciente de su propia técnica debido al énfasis sobre la distinción entre arte y vida (Russell 35). Y en Miró, ya vemos esta gran artificialidad en que se concentra la atención en la descripción minuciosa de detalles al parecer insignificantes (Brown 87). Aspira a una pureza artística desde un punto de vista altamente subjetivo, como veremos al prestar atención al lirismo en la novela de la época.

La figura quizás más prestigiosa para los novelistas vanguardistas es Ramón Gómez de la Serna, escritor que tiene más

importancia para los prosistas que Góngora para los poetas (Buckley 12). Gómez de la Serna, por medio de la revista *Prometeo*, ya expresa ideales parecidos a los de la vanguardia posterior. Considera la literatura "producto autosuficiente y gratuito" (Soria Olmedo 33), una noción bien demostrada en la "greguería", esa metáfora "humorística" e ingeniosa que establece relaciones insólitas entre los objetos más dispares. Gómez de la Serna huye de la realidad para refugiarse en el arte que ve como juego y alivio de "la carga de la vida" (Brown 100). Para realizar este juego, intrascendentaliza el arte (Russell 39) a menudo por medio de un narrador (muy semejante al de Jarnés) que es indiferente a las crueldades de la realidad. Sus novelas van en contra de toda tradición novelesca, presentando escenas inconexas y acciones insólitas, negando cualquier realidad lógica externa. Gómez de la Serna constituye una especie de puente entre los novelistas del 98 y los vanguardistas de los años veinte. De hecho, la primera novela de Jarnés, *El profesor inútil* (1926), hace eco del título de una novela de Gómez de la Serna, *El doctor inverosímil* (1921).

Se producen, pues, ya con la generación del 98 una insatisfacción con la novela realista-tradicional y una tendencia a experimentar con el lenguaje y la forma. Ciertos escritores incluso trivializan el "contenido", algo que los vanguardistas empujarán a un extremo técnico y artificial. Pero además de esas influencias literarias, la prosa vanguardista (como toda literatura) es claramente producto de un contexto histórico concreto. A partir de 1917, se producen treinta crisis parciales de

gobierno (Hernando 20) y muchos artistas y escritores se sienten desilusionados por su incapacidad de influir en el desarrollo político de su país. Como consecuencia, se ensimisman buscando una solución en el arte: "se desentienden de lo político-social y elaboran, desde su propia individualidad, los nuevos principios sobre los cuales reconstruir la nueva arquitectura de la vida occidental" (Fuentes 1984, 561). Puesto que la política, como medio para realizar un "orden nuevo", les ha fallado, sólo les queda el arte (López Campillo 58). Bajo esta nueva tendencia, José Ortega y Gasset crea una de las revistas más influyentes de esa época, la *Revista de Occidente*, dedicada exclusivamente a las artes, ciencias y humanidades. Y gracias a la expansión industrial en España, se fundan colecciones como *Cuadernos Literarios* de *La Gaceta Literaria* y *Nova Novorum* de la *Revista de Occidente*; las casas editoriales, como la Compañía Iberoamericana de Publicaciones y Espasa-Calpe, prosperan y promueven las novelas vanguardistas (Fuentes 1984, 562).

Revistas como *La Gaceta Literaria* y la *Revista de Occidente* se vuelven la piedra angular de esta generación y una minoría selecta de los escritores jóvenes publican o colaboran en ellas: García Lorca, Guillén, Salinas, Alberti, y prosistas o ensayistas como Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Jarnés, Giménez Caballero, etc. (López Campillo 72-73). Con la *Revista de Occidente*, Ortega y Gasset asume el papel de "mentor espiritual" (Hernando 23) de toda una generación joven de intelectuales. En efecto, hay críticos que se refieren a esta generación como "la de 'la Revista de

Occidente'" (Bosveuil 124).

Ortega y Gasset tiene mucha influencia sobre la prosa vanguardista. Por medio de *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, delimita la problemática (tal como él la ve) de la novela. Esencialmente considera el género "agotado":

En suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarlo con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesaria para integrar un cuerpo de novela. (Ortega y Gasset, *I.N.* 19)

Algunas de las primeras novelas vanguardistas se publican en la colección "Nova Novorum" de la *Revista de Occidente*. Las tres primeras son *Víspera del gozo* (1926), de Pedro Salinas; *El profesor inútil* (1926), de Benjamín Jarnés; y *Pájaro pinto* (1927), de Antonio Espina. Estas novelas manifiestan muy claramente la estética e ideales presentados por Ortega y Gasset. Antonio Espina caracteriza y resume la novelística de esta manera:

La novela, para el novelista, debe extraerse de una serie de compartimentos estancos, en los que se pone con antelación los ingredientes de aquella..., lo descriptivo..., lo dialogado... Una vez hecho esto, el novelista debe cerrar los ojos y coger al azar, revolviéndolos, ingredientes de todos los compartimentos, arrojándolos a puñados sobre los capítulos. (Hernando 29)

Obviamente hay un gran sentido juguetón aquí, la idea de una especie de literatura de estructura fortuita, que se puede cambiar sin grandes consecuencias porque la esencia reside en el lenguaje e imágenes y no en el hilo narrativo. Como en la poesía vanguardista, el juego con el lenguaje es muy importante; la metáfora se vuelve el elemento central y esencial, dejando el

"contenido" al lado. Ese tipo de novela trata de rechazar la tradición realista anterior (que Ortega y Gasset ha declarado agotada) y prefiere buscar su inspiración en la modernidad y en el futuro. Se suele hablar de dos fases de la vanguardia, evidente en la narrativa como en el resto del movimiento: la fase inicial se caracteriza por un optimismo entusiasta en el mundo moderno, que luego se convierte, en una fase posterior, en una desilusión con la sociedad demasiado materialista (Buckley 63). Pero no se puede delimitar categóricamente estas dos fases porque ya desde el comienzo se percibe una nota de ambigüedad. Como declara Antonio Espina: "Casi siempre se disimula bajo la máscara de una despreocupación alegre (desfachatez), que más que alegría es agitación" (Buckley 13).

Inspirados en la explosión de nuevos descubrimientos en las ciencias puras y humanas, los novelistas también aspiran a renovar su género:

La teoría de la relatividad, el perspectivismo filosófico, la nueva biología, el cine, la nueva música, la pintura cubista, el deportismo y el dinamismo maquinista, entran en la configuración temático-estructural de la nueva novela vanguardista experimental. (Fuentes 1984, 561)

Su objetivo principal es intentar destruir todo lo anterior, y reconstruir un arte de creación libre y pura sobre las cenizas del arte restringido y mimético de antes (Fuentes 1984, 563). Satirizan la falsedad de la sociedad burguesa y crean otra, nueva "realidad, fantasista y sensual, libre de todo control represivo" (Fuentes 1984, 563). Eliminan casi por completo cualquier tipo de acción, para concentrarse en la poetización del lado monótono de la vida

moderna (Crispin 202). La narración, a menudo en el presente, subraya un sentido de inmediatez, de "goce y alegría; aquí y ahora [...] los valores del principio del placer, la satisfacción inmediata [...] de receptividad y la ausencia de la represión" (Fuentes 1972, 217). El narrador mismo suele ser un protagonista "casi siempre [...] una contra-figura humorística del propio autor" (Fuentes 1972, 217). El producto es una novela que se ríe de su propio estatus de "obra de arte." Se borran el espacio y el tiempo hasta tal punto que el lector queda desorientado frente a este mundo ficticio sin poder reconstruirlo en base a los esquemas convencionales del pensamiento racionalista. Por consiguiente, el significado de la participación del lector cambia, y éste "se ve obligado a considerarla [la novela] objetivamente, atendiendo al valor de su tema, estilo y forma" (Crispin 204). De esta manera la novela ahora es una entidad auto-consciente y reflexiva, un fin en sí mismo. De hecho, sigue los pasos de la novela lírica, pero exagerando ciertos procedimientos literarios para subrayar aun más su artificialidad.

NOTAS

1. *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset será citada como *D.A.*, e *Ideas sobre la novela* como *I.N.* con las referencias de las páginas entre paréntesis.

2. Crispin señala que esta designación es bastante arbitraria: "Llamamos 'Generación de 1925' a la segunda promoción de vanguardia, siendo la primera el grupo efímero del ultraísmo (1919-¿1923?). [...] El año 1925 marca también el principio de la colaboración de algunos de estos jóvenes en la *Revista de Occidente*" (64-65).

CAPÍTULO I - EL LIRISMO Y LA ESTÉTICA DE BENJAMÍN JARNÉS

Para clasificar la novela vanguardista, especialmente la de Jarnés, se han utilizado varias etiquetas como: "novela intelectual", "novela nueva", "anti-novela" (Fuentes 1989, 67), "novela estética" (Russell 53), etc. Sea el que sea el nombre que le demos, podemos afirmar que las novelas de Jarnés caen claramente dentro de la estética lírica. De hecho, Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* se refiere al lirismo como un ejemplo de la estética del nuevo arte (69) y Pedro Salinas también subraya su importancia para la vanguardia: "Para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios [...]. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo" (34, 40)¹. Se alude a menudo a la influencia ejercida por los novelistas franceses como Proust y Giraudoux, comparándoles a los novelistas vanguardistas de España². Francisco Ayala habla de una "corriente renovadora" cuyos representantes son Giraudoux en Francia y Jarnés en España (Pérez Firmat 16). De hecho Jarnés era gran admirador de Giraudoux y de su lirismo:

Porque Giraudoux es maestro en la lenta labor constructiva, donde cada idea se engarza con las más remotas, cada metáfora con sus amigas lejanas. El conoce todos los parentescos de las cosas; él conoce bien esas telas de araña donde se prenden las ideas. (Jarnés citado en Gullón 110)

La estética de la novela lírica es, en efecto, muy parecida al

"devanar una telaraña narrativa": se construyen narrativas altamente metafóricas con precisión y gran esteticismo en una estructura auto-reflexiva. Todas estas cualidades también definen la novela de Jarnés. Como sucede con una telaraña, el diseño formal es el eje de la novela lírica: "combining features of both [storytelling and poetry-expressions in patterns], the novel shifts the reader's attention from men and events to formal design" (Freedman 1). Explora el acto mismo de crear: la creación llega a constituir, de hecho, la significación de la obra. La novela halla su valor en sí misma, como artefacto, sin la necesidad de recurrir a valores externos.

Jarnés, como en la tradición lírica, aspira a fundir vida y arte y no simplemente hallar vínculos entre los dos. Él creía que: "[e]l proceso voluntario por el cual el artista actúa como mediador, no se reduce a las relaciones específicas entre el arte y la vida, sino que se aplica esencialmente a la incorporación de la realidad total por el arte" (Zuleta 40). No se trata de confundir el arte con la realidad, como hacían los realistas o naturalistas (como Zola, por ejemplo, quien intentó comprobar una tesis sociológica por medio de la ficción)³. La novela tradicionalmente separa al yo experimentador del mundo de las experiencias (Freedman 1), mientras que la novela lírica "seeks to combine man and world in a strangely inward, yet aesthetically objective form [...]. Rather than finding its *Gestalt* in the imitation of an action, the lyrical novel absorbs action altogether and refashions it as a pattern of imagery" (Freedman 2). Esto es lo

que consigue Jarnés con su narrativa metafórica. Salinas observa que:

La metáfora transpone la realidad, la atraviesa, lo cual no quiere decir que no esté allí sino que queda después de la operación metafórica rezagada y como simple sustentáculo... El mundo novelesco jarnesiano no tendrá, pues, la precisión y la exactitud de una realidad vista cara a cara... En todas las novelas de Jarnés apreciamos esa vaguedad, esa composición que no responde nunca a las asociaciones rigurosamente lógicas del mundo externo. (*Índice literario* 23)

Para Jarnés "la ley suprema del arte [...] desmonta el mundo real para recomponerlo según una imagen más alta" (Zuleta 42)⁴, "[c]on la forma comienza a vivir la intención" (Jarnés, *Cartas* 42). O como dice el profesor inútil: "Por cada lingote de cobre que me alargan los hombres y las cosas, puedo yo devolverles un lingote de oro" (Jarnés 1934, 41). Se trata de una estética subjetivista que convierte el mundo en un objeto en el sentido de que el artista se representa a sí mismo en un objeto y "lo penetra hasta identificarlo con él de modo que el sujeto se auto-proyecta en el objeto artístico" (Soria Olmedo 135). Y de esta manera "he portrays his inner experience and by this act transmutes the object that expresses him into a manifestation of his 'infinite self' - the visible work of art" (Freedman 20). Por consiguiente, no se trata simplemente de "una experiencia placentera o una satisfacción de los sentidos" sino de "un fenómeno significativo" (Zuleta 42), parecido al poema lírico cuya forma:

objectifies not men and times but an experience and a theme for which men and their lives, or places and events, have been used. Similarly, lyrical novels [...] reflect the pleasure and pain or the dying of men as extended lyrics. Their objectivity

lies in a form uniting self and other, a picture that detaches the writer from his *persona* in a separate, formal world. (Freedman 2-3)

El punto de vista del protagonista pasivo en la obra de Jarnés delimita los contornos de la narración como en la novela lírica: "[the protagonist] does not distinguish between time and reality, the figures of persons and things become part of an exquisitely woven pattern of tapestry [o telaraña], an artificial 'world'" (Freedman 9). Este "mundo" artificial de que habla Freedman es comparable con lo que dice Ortega y Gasset sobre el autor que debe construir "un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela" (*J.N.* 44). El mundo se reduce a un punto de vista lírico, como el "yo" del poeta (Freedman 8) que filtra o refleja el mundo, deformándolo.

De este modo la novela lírica también rechaza el punto de vista clasicista y realista del lenguaje, que pretende que el lenguaje es transparente y denotativo. La lírica es consciente de que la forma (y no sólo el contenido) traiciona intencionalidades. No puede presentar ningún tipo de "realidad" fuera de sí mismo. Es un artefacto humano, una creación ficticia, y como tal sólo puede referirse a sí mismo. El lenguaje es, a fin de cuentas, una reflexión sobre y un ejercicio de la creación artística. Según Jarnés, "la estructura y la forma estilística es lo que consagra a una obra como obra de arte" (Martínez Latre 55). El texto anuncia su estatus "artístico" a través de su forma. El lenguaje llama la atención sobre sí mismo, siendo un objeto y no un vehículo de significación, sino una significación en sí (Barthes en Wasserman

38).⁶ Por consiguiente, tendremos que discrepar de la afirmación hecha por Juan Goytisolo en que declara que "mientras Galdós y Baroja reflejan la vida española del siglo XX, los libros de Miró, de Benjamín Jarnés, de Francisco Ayala 'no reflejan absolutamente nada'" (Bosveuil). Sería más apropiado decir que se reflejan a sí mismos. Linda Hutcheon cita al escritor inglés John Barth para demostrar este tipo de auto-reflexividad, en que dice que intenta convertir "the structure, the narrative viewpoint, the means of presentation, in some instances the process of composition and/or recitation as well as of reading or listening - into dramatically relevant emblems of the theme" (Hutcheon 53). Este es el caso de la novela vanguardista también, ya visto en el lirismo, que tematiza elementos técnicos y creativos creando una entidad metaficcional.

NOTAS

1. Salinas aclara su uso de la palabra "signo" de esta manera:
"Me refiero al decir signo a algo superior a las nociones, más corrientes, de tendencia, estilo, características, etc. Llamo así a la actitud profunda que los espíritus creadores de un momento histórico determinado adoptan frente al tema literario en general; esa actitud abarca todas las nociones antedichas, y las explica. Con un signo se aspira a darnos la significación de algo" (*Literatura española* 34).

2. "[...] Benjamín Jarnés coloca su novela en esas zonas indecisas entre fantasía y realidad, entre lirismo interior y descripciones del mundo donde la pusieron los maestros de este tipo de arte, un Giraudoux en Francia, una Virginia Wolf [sic] en Inglaterra [...]" (Salinas, *Literatura española* 42).

3. Aunque Jarnés aspira a expresar la realidad, la suya es la realidad profunda del ser humano y no la realidad externa: "¿Qué es el arte? La ruta de un hombre hacia la profunda realidad de los seres y de las cosas" (*Stefan Zweig* 160). Emilia Zuleta también afirma que: "El realismo como tal, según nuestro autor, ha fracasado en su intento de la captación de lo real, y cuando creyó ver claro, era porque la oscuridad la llevaba en sí mismo y se conformaba con las apariencias, con los signos superficiales de la verdadera realidad" (40).

4. Jarnés estaba de acuerdo con Alain en que "La descripción es la prueba del escritor" y que: "Descripción equivale a reconstrucción, a recreación viva de un paisaje, espíritu o hecho. Sin dones poéticos es imposible bien describir. Pero esta poesía no basta que sea innata - por decirlo así -: ha de ser *documentada* en la misma vida, exterior al poeta que describe. Por eso, muchos poetas pueden pintarse a sí mismos - 'pintar como querer' - pero les es imposible hacer lo mismo con el interior de sus semejantes" (Jarnés, *Textos y márgenes* 32-33).

5. Barthes ubica los orígenes de la auto-conciencia del lenguaje en la revolución francesa de 1848 cuando la sociedad francesa se desintegró en tres clases hostiles. La realidad del escritor burgués ya no era la única realidad, y su lenguaje, antes visto como neutral, traicionaba su origen clasista (Wasserman 38).

CAPÍTULO II - METAFICCIÓN: ¿LA DESHUMANIZACIÓN DE LA NOVELA?

Asisto alegremente a mi propia
contemplación.
(*El profesor inútil* 1934, 103)

Une oeuvre d'art vaut par elle-même
et non par les confrontations qu'on
en peut faire avec la réalité.
(Jacob 22)

La metaficción se ha convertido en la palabra clave de la literatura de la época contemporánea¹. Es un término bastante amplio, que tiene un valor sinónimo de novela "auto-consciente" o "auto-reflexiva". Se puede calificar gran parte de la literatura contemporánea de metaficcional en el sentido de que presenta de modo auto-consciente su estatus de obra de arte:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality [...] [in order to] explore the theory of fiction through the practice of writing fiction. (Waugh 2)

La metaficción no subraya solamente su artificialidad sino también el hecho de que se compone de lenguaje; en vez de tratar de "ocultar" esta barrera, la explora. El lenguaje es un mediador entre el ser humano y su mundo, y, por consiguiente, es imposible verdaderamente "representar" o "recrear" la realidad por medio de

la palabra. Ortega y Gasset demuestra esta postura con su alegoría famosa de la ventana, que se refiere al nuevo arte en general (que Salinas llega a utilizar en *Víspera del gozo*)²: es como si miráramos un jardín a través del vidrio de una ventana. En la literatura o el arte tradicional se concentra en el jardín (el contenido), pasando por alto el vidrio (la forma) por el cual pasa nuestra mirada. Pero con el arte nuevo, detenemos la mirada en el vidrio y el jardín se pierde en una masa de colores confusos (D.A. 53). El principio, que Ortega y Gasset aplica al arte, también describe la relación entre el hombre y el lenguaje. Estamos encerrados para siempre en nuestra casa compuesta de lenguaje. Ésta es una casa de la cual nunca podemos salir; sólo podemos mirar por la ventana, viendo el mundo exterior a través de un vidrio que nunca puede ser intachable ni completamente transparente. El vidrio deja pasar la luz pero al mismo tiempo la difracta, condicionando lo que percibimos. El lenguaje, de modo parecido, también difracta y filtra lo que percibimos y lo que expresamos. Además, es un vidrio a través del cual miramos el "jardín", pero en el cual, al mismo tiempo, miramos nuestro propio reflejo. Esta trinidad de realidad externa, lenguaje y hombre/observador nunca puede desvincularse y por consiguiente forma una realidad en sí. Hasta cierto punto, nuestro lenguaje nos determina, es una influencia sobre nuestra percepción. Por consiguiente, porque experimentamos y expresamos la realidad por medio de nuestra psique y nuestro lenguaje, en un sentido, creamos nuestra propia realidad. Sólo puede observarse la realidad externa por medio de una percepción

determinada; nunca podemos hablar de una "realidad externa objetiva" de por sí.

A diferencia de la época del realismo, cuando el escritor pretendía escribir de manera "transparente", registrando fiel y verdaderamente la realidad externa, el escritor moderno llama la atención sobre la palabra escrita, no permitiendo nunca al lector que se olvide de que el texto está compuesto de lenguaje y tiene su propia realidad como tal. Este concepto no es nada nuevo y no es un producto de la época contemporánea; dos de las obras metaficcionales más célebres de la literatura son *Don Quijote* (1605/1615) y *Tristram Shandy* (1759),³ en que se rompen los límites narrativos, utilizando las técnicas de *mise-en-abîme* e incrustación ("embedding"), examinando su propio estatus de "novela". Pero después de este período magistral del Barroco, la modalidad metaficcional no regresa del todo al primer plano hasta el comienzo de la época moderna. De modo parecido a la segunda fase del Barroco, la sociedad de esta época también se halla en un estado de conmoción, caracterizado por la desilusión con el statu quo. Y España, como el resto de Europa, no prescinde de este período transitorio. La literatura se desvía de la representación de la realidad "objetiva" y "externa" para examinarse como artificio y realidad por derecho propio. La metaficción sigue siendo la modalidad principal de la literatura hoy día. Más que la manifestación de una forma estéril del arte, parece ser, de hecho, una reacción a la realidad social. El lenguaje es nuestro medio de comunicación más poderoso, y está oscurecido y empapado de

connotaciones sociales que lo hacen todo menos un medio "claro" y "directo": "le langage n'est jamais innocent: les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles" (Barthes, *Le degré zéro* 16).

Metafictional writers [...] have come to focus on the notion that "everyday" language endorses and sustains [...] power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently "innocent" representations. The literary fictional equivalent of this "everyday" language of the "common sense" is the language of the traditional novel: the conventions of realism. Metafiction sets up an opposition, not to the ostensibly "objective" fact in the "real" world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality. The metafictional novel thus situates its resistance *within* the forms of the novel itself. (Waugh 11)

Esto no quiere decir que la metaficción intente crear un sistema cerrado. Mientras se examina a sí mismo, por medio de esta misma auto-reflexión, la metaficción explora la relación del hombre con el mundo:

In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live in day by day is similarly constructed, similarly "written". (Waugh 18)

Sin embargo, en el sentido más general, la metaficción es "a tendency or function inherent in *all* novels. [...] By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity" (Waugh 5). A pesar de las pretensiones del realismo, la novela no puede recrear una realidad externa; crea su propia realidad y como cualquier otro objeto de arte, no puede perder su aspecto inherente de "arte" o "artificio". En este sentido toda

novela es metaficcional. La novela moderna, sin embargo, lleva este hecho al primer plano.⁴

El término "metaficción" tiene varias definiciones. La de Spires, en *Beyond the Metafictional Mode*, es muy particular: una obra es metaficcional cuando dentro de la modalidad ficcional que consiste en "the world of the fictive author, the world of the story and the world of the text-author [...], the member of one world violates the world of another" (15). Este es el caso de *Niebla*, la novela de Unamuno, donde el protagonista Augusto traspasa el límite del diégesis y va de visita a Don Miguel: "No sea, mi querido don Miguel - añadió -, que sea usted y no yo el ente de ficción" (237). Spires se refiere a las novelas que se concentran en "the process of creating the story, either through the act of writing or through the act of reading" (16), como "novelas auto-referenciales", como en el caso de las novelas de Jarnés. Alter define este fenómeno de manera más general y lo designa "novela auto-consciente" que "systematically flaunts its own condition of artifice and [...] by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality" (x). Pero para él también "a self-conscious novel means one that violates the modes of fiction" (Spires 57). Linda Hutcheon, en *Narcissistic Narrative*, emplea una definición más amplia: "modern metafiction is largely [...] a mimesis of process; but it grows out of that interest in consciousness as well as the objects of consciousness that constitutes the 'psychological realism'" (5). Hutcheon divide la tendencia de la metaficción en dos focos:

estructuras lingüísticas y narrativas, y el papel del lector (6). Dentro de este primer foco "some of the texts are diegetically self-conscious while others demonstrate primarily an awareness of their linguistic constitution. In the first case, the text presents itself as narrative; in the second, as language" (7). En el caso de Jarnés, el foco se halla en la estructura narrativa en una forma muy abierta en que la auto-referencialidad es evidente y tematizada explícitamente dentro de la ficción. Pero Spires sostiene que:

It is tempting and perhaps justified to conclude that the novelistic self-commentary of the vanguardist movement was best served by foregrounding literary codes. The primary preoccupation of novelists such as Gómez de la Serna, and Pedro Salinas... like that of Jarnés, is breaking from stylistic constraints rather than breaking the laws of fiction [...] the message of a need to change reader expectations on the stylistic level tends to overshadow the message concerning the laws themselves of fiction. (56)

Pero la obra de Jarnés no sólo trata de cambiar las expectativas de los lectores en el nivel estilístico. Además, la literatura metaficcional o auto-consciente, en un sentido amplio, representa más que la ruptura de las leyes de la ficción. La metaficción se compone de muchos elementos posibles, todos trabajando juntos para producir la participación mucho más activa del lector. Existen formas abiertas y disimuladas de auto-reflexión. Dentro de la forma abierta, se encuentran los procedimientos de *mise-en-abîme*, metáfora alegórica, microcosmo que convierte el foco de la "ficción" mediante la presentación de la narración como "the very substance of the novel's content, or by undermining the traditional coherence of the 'fiction' itself" (Hutcheon 1980, 28). Este tipo

de novela, abierta en su auto-conciencia, destaca la ficcionalidad, la estructura o el lenguaje; se juegan con maneras diferentes de organización, animando al lector a aprender cómo entender este mundo literario (Hutcheon 1980, 29).

Aunque se puede constatar que *toda* novela, como *todo* arte, es necesariamente intertextual (no es posible crear algo de la nada), la novela metaficcional pone de manifiesto esta verdad porque desenmascara por medio de la parodia muchas convenciones e ideales tanto sociales como literarios. Éste es uno de los procedimientos esenciales de la vanguardia así como de la novela vanguardista: "Avant-garde texts have been [...] (deliberately and willingly learned) haunted by cultural memories whose tyrannical weight they must overthrow by their incorporation and inversion of them" (Hutcheon 1985, 5). Es una manera de responder a y de reconfigurar el arte del pasado. La parodia es una técnica muy auto-consciente porque juega con las convenciones literarias: "Parody's 'target' text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse [...] Imitating art more than life, parody self-consciously and self-critically recognizes its own nature" (Hutcheon 1985, 16, 27). Por consiguiente, no sólo comenta sobre y subvierte otros textos sino que comenta sobre sí mismo. El título de la novela de Jarnés anuncia en seguida su naturaleza paródica e irónica mediante la utilización del aparente oxímoron del título: *El profesor inútil*. El acto de destacar convenciones literarias es también más evidente en el texto paródico porque el lector tiene que descodificar los dos fillos del texto: no sólo debe reconocer el

texto parodiado sino también la parodia misma.⁵ En vez de destruir la literatura anterior, la parodia la reconfigura, y para funcionar dentro del paradigma paródica, el lector, en vez de rechazar todo lo anterior, debe conocer las obras del pasado para entender las obras de hoy.

Por consiguiente hay "a sense that those who do not share a certain body of knowledge are excluded from the implied audience" (Stonehill 7). Nabokov afirma que "I write mainly for artists, fellow-artists and follow-artists" (Stonehill 7). Ortega y Gasset expresó esta opinión con referencia a este tipo de ficción experimental: "es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden" (D.A. 52). Esta actitud también se manifiesta en Jarnés quien consideraba la moralidad burguesa estéril e hipócrita (Russell 56), pero al mismo tiempo "regarded the development of the proletariat with horror, not for their political views but for their cultural tastes" (Russell 56). El narrador en *El profesor inútil* de Jarnés divide el arte en tres clases: "Tiene la historia del arte tres grandes capítulos. Evolución del arte vale como evolución del erotismo, y el amor tiene tres grandes órganos: el vientre, el corazón y el cerebro [...]" (66), siendo el vientre lo más básico e instintivo, el corazón más emocional y el cerebro, por supuesto, intelectual. Jarnés aspira a crear un arte de la última categoría: "Finally, in its most mature and modern nature, eroticism and art are cerebral pursuits that cause intellectual pleasure. Art has reached its ultimate pinnacle and has become decidedly anti-popular and anti-

utilitarian" (Russell 58). Este sentimiento está expresado en *El profesor inútil* desde la primera línea: "Me acoquina pensar que seas tú, walkyria fiel, mi único oyente, ahora que todos mis cofrades suelen dirigir su palabra [...] por lo menos a toda una nación, cuando no a un continente, cuando no a toda la Humanidad" (7). El narrador se sitúa en esta esfera de "arte para artistas" mediante la evocación de las walkyrias mitológicas. Ellas eran las compañeras de los grandes guerreros vikingos muertos, ligados a Odin para quien "poetry itself was [...] ale, and in poetry of his sort resided the power of life" (Campbell 489). Pero esta perspectiva tiene un doble filo porque mientras que nuestro narrador promulga un elitismo, está lejos del carácter noble de un guerrero vikingo; el profesor es todo menos élite. Se puede sostener que esta posición elitista constituye una manifestación de la naturaleza auto-reflexiva y egocéntrica del arte nuevo y que casi se ha creado un juego artístico dirigido exclusivamente a artistas.

La postura de Ortega y Gasset, tal como queda expresada en su famoso o notorio concepto de "deshumanización", se acerca mucho a las teorías metaficcionales. Ortega y Gasset es partidario del arte como un valor autónomo, de una "purificación" del arte, es decir, de la creación de un arte sin pretensiones de estar vinculado con la realidad: el arte es arte y nada más, porque "el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real" (D.A. 54). Esta es la nueva forma "positiva" de narrar, más "verdadera" que las narraciones tradicionales en que se debe producir una

"cantidad de ilusión necesaria para que los personajes imaginarios valgan como personas vivientes" (D.A. 52). Es decir, que se pretende utilizar un lenguaje transparente, denotativo, que se refiere a la realidad externa. El profesor de nuestra novela profesa buscar otro tipo de transparencia: "Vamos hacia un arte desnudo, veraz [...] ¿no es preferible todo esto a la necia mascarada de otros tiempos?" (51, 54). Exhorta una transparencia de intenciones, de llamar arte al arte, y no una imitación de la vida.

Ortega y Gasset enumera siete tendencias del estilo nuevo, afirmando que tiende:

1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna. (D.A. 57)

Los seis últimos puntos son más bien maneras de realizar el primero. Se consigue evitar formas vivas por medio de la deformación de la realidad: "No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre... sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre" (D.A. 65). Y esta deformación se realiza por medio de la estilización: "estilizar es deformar lo real [...] no hay otra manera de deshumanizar que estilizar" (D.A. 67). Jarnés es gran partidario de este punto de vista: "con la forma comienza a vivir la intención" (*Ejercicios* 34).

Puesto que el arte nuevo pone todo el énfasis en la forma, es preciso cambiar la manera en que percibimos el contenido o la historia porque se ha invertido la jerarquía de sucesos, destacando

los mínimos sucesos de la vida (D.A. 76). Y debido a este cambio de perspectiva, se ha invertido también el valor tradicional de la metáfora: ya no es simplemente adorno poético sino la *res poética* (D.A. 77). El arte, reducido así casi exclusivamente a la forma, "trae consigo ese retraimiento del arte sobre sí mismo" y, "quita a éste todo patetismo" (D.A. 86). Se afirma un espíritu lúdico, juguetón, pero no se ríe de algo determinado, sino de sí mismo, del arte mismo. Como consecuencia, "[a]l vaciarse el arte de patetismo humano queda sin transcendencia alguna--como sólo arte, sin más pretensión" (D.A. 89). Pero, el arte, como el lenguaje, nunca puede prescindir completamente de toda pretensión. Por ejemplo, a pesar del hecho de que Jarnés mantenga sus novelas en un nivel bastante abstracto, teórico y apolítico, por su forma misma contienen un comentario--si bien ambiguo--sobre la sociedad en que el hombre ha reificado todo, incluso a sí mismo. El comentario resulta ambiguo porque, por un lado, Jarnés, sí, adopta esta nueva manera de expresarse sin falsedades con la intención de crear un arte más "puro", intrascendente. Pero esta misma deshumanización, debido a la ironía inherente y al sentido lúdico que tiene, es una forma de comentario indirecto (o inconsciente) sobre la incapacidad del hombre moderno de buscar cualquier tipo de significación transcendental, incapacidad encarnada en el profesor protagonista: "la falta de ideología es literalmente imposible, su ausencia es presencia" (Gil Casado 37). A pesar de que pretende no tener ninguna pretensión, examina, en efecto, "the relationship between fictional form and social reality" (Waugh 11). La metaficción, como

la vanguardia, es paradójica: por un lado, la vanguardia pretende que el arte es sin consecuencia pero al mismo tiempo tiene un fuerte aspecto elitista, mientras que la metaficción (y la vanguardia) "seems both to create and to destroy a meaningful and convincing illusion of life; [...] it seems to be both about the world and about itself" (Stonehill 14).

Esta auto-reflexividad es uno de los elementos clave de la deshumanización del arte porque el lector es muy consciente del "vidrio" a través del cual mira el "jardín", si es que llega a ver más que el vidrio mismo. Por consiguiente, el papel del lector también cambia. Ahora tiene que "improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas", la cual sería "la comprensión y el goce artístico" (D.A. 64). El placer que se recibe de una obra de arte debe ser "inteligente", o "contemplativo", porque de esta manera se goza de la obra misma en vez de gozarse de sí mismo, como la alegría de un borracho, una alegría sin verdadera motivación (D.A. 69). El profesor expresa esta misma postura cuando declara que renuncia al novelista y al dramaturgo porque "sólo el filósofo y el poeta son puros aventureros. Aquéllos crean un conflicto por el goce de resolverlo, éstos por el placer de contemplarlo" (57). Debido al hecho de que el contenido está siempre recordándonos la forma, se produce un distanciamiento entre el lector y la obra: "Ver es una acción a distancia" (D.A. 70). De hecho, el narrador mismo se distancia y observa sus propias acciones: "Mientras el viejo sigue hablando de Salustio [...] pienso en mi actitud de dómine, en mi frase desdichada" (48). Y es,

en efecto, el acto de narrar lo que distancia al narrador: "¿Cómo podía percibir ejes de perspectiva si yo estaba plenamente sumergido en el cuadro? Es ahora, cuando lo cuento..." (184). No podemos "trascenderla", es decir no podemos sumergirnos en la diégesis narrativa porque la forma funciona casi como una barrera que no nos deja "entrar". Carece de trascendencia, no solamente en el sentido "clásico" de que no pretende ofrecernos la significación de la vida, sino que sólo podemos contemplarla, muy conscientes de su "artificialidad" y de su carácter de "artefacto". De esta manera también se evita el gesto falso de aspirar a la representación de un mundo ficticio, artificial, como algo "real". Es en este sentido que la obra es "pura" y "auténtica".

De los escritores de su época, Jarnés es el que quizás esté más cercano, especialmente en *El profesor inútil*, a la estética expuesta en *La deshumanización del arte*. La novela de Jarnés representa un intento de presentar la concretización de los ideales de ese tiempo, en particular los expresados por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. *El profesor inútil* (como muchas otras novelas de nuestro autor) llega a ser un "Spanish vanguardistic treatise on art and the novel manifested in narrative form" (Russell 57).

La novela tiene una estructura abierta, es decir no tiene un hilo narrativo que llegue a un climax o a una conclusión siguiendo una estructura circular o cerrada. Se compone de capítulos bastante autónomos, de "sucesos" en gran medida inconexos, en que el único elemento unificador es el narrador, el propio profesor inútil. De

esta manera se pretende que este tipo de novela es "vitalista": incluso después de escrita, puede ser cambiada o transformada, cosa imposible con la novela tradicional dotada de una estructura a menudo planificada minuciosamente.⁶ Tampoco tiene esta novela acción o historia como se suele concebirlas: "Mundane reality and history are eliminated and images and essays dominate content" (Russell 60). Y este contenido, por el hecho de que "[it] both prescribes and describes the form that the novel should and does take" (Russell 58), crea una estructura de auto-reflexividad: se trata de una novela muy consciente de su estatus de "obra de arte".

La presentación particular del tiempo y del espacio ayuda a subrayar su artificialidad inherente. La novela está escrita en gran medida en el presente, subvirtiéndolo así su estatus tradicional de "novela"⁷, dándonos la insólita sensación simultánea de inmediatez y distanciamiento. Digo inmediatez porque el pasado ficticio usual se ha transformado en el presente de un narrador de primera persona que observamos en el momento en que piensa, habla y actúa, en que escribe su narración: "Yo me curvo, lleno de gratitud, y mi voz parece salir del fondo de una cripta" (47). Pero como lectores sentimos una especie de distanciamiento porque como ya hemos notado, el narrador mismo establece una distancia irónica entre sí mismo y su narración. Además, este "presente" queda impreciso, borroso; no tenemos una idea muy concreta del transcurso del tiempo lo cual crea una especie de barrera entre el lector y los sucesos. Tenemos ciertos deícticos como "ayer" pero sin ningún punto de referencia: "Hoy más garriones [...] Ayer en la Avenida"

(45). El tiempo ya no es esa entidad objetiva de la realidad, "[r]ather, it has been converted into a subjective product of individual experience and perception. Time has become relative to the individual and his personal reality" (Russell 72).

El espacio también ha perdido sus delimitaciones usuales. Se ha pasado a un plano muy vago en que las descripciones superfluas y minuciosas llegan a constituir el punto focal:

En el gabinete del sabio excavador hay hachas de sílex, espátulas para extraer el tuétano, vasijas fúnebres [...]. Una araña se mece en su red de hilillos grises, colgado por un extremo del cuernecito de un fauno y por el otro de la tibia de marfil de un crucifijo. (46)

Esta utilización imprecisa y subjetiva del tiempo y del espacio ayudan a destacar la artificialidad de la novela. Obviamente no pretende presentar ningún tipo de realidad externa y objetiva sino la realidad de la conciencia y sensibilidad del yo hablante.

El personaje central, el profesor inútil, también está presentado dentro de esta perspectiva deshumanizada. Aunque es el narrador, es tan esquemático como todos los personajes y representa más bien un concepto abstracto: "His [Jarnés'] characters are mere symbols of ideas and themes endowed with a predetermined essence" (Russell 67). Al comienzo, se presenta la dicotomía entre el arte nuevo (el profesor inútil) y el arte antiguo (el profesor Mirabel):

-Cristal y acero. Transparencia. Dureza. Geometría... Para mí este sentido de arte me parece más firme.

-Pero en todo lo opuesto a la vida [...]

-[...] La forma se apoderó de esta materia, se instaló absolutamente en ella; la materia a su vez proclamó su derecho a triunfar como fin, no como medio. [...] Pero ¿no es preferible todo esto a la necia mascarada de otros tiempos?

-[...]
 -[...]
 -Asistimos a un evidente proceso de
 desvitalización, pero, además, de estandarización.
 (53-54)

Como podemos ver en este extracto, se produce un diálogo entre las dos artes: el profesor inútil explica las premisas del arte nuevo y el profesor Mirabel expone la opinión de los que suelen aferrarse al arte antiguo, criticando la posibilidad de una "estandarización" y expresando el temor de que este arte "¿Conducirá a la razón pura y a la pura geometría y a la muerte del espíritu de invención? [...] El triunfo del espíritu mecanicista es la derrota de la individualidad" (55). Es irónico notar que el personaje del profesor inútil ha perdido, en efecto, los rasgos personales, individuales, que suelen definir a una persona. La deshumanización del arte refleja o es síntoma de la sociedad en que ocurre, una sociedad en que, irónicamente, el hombre ha reificado todo, incluso reificándose a sí mismo.

Este profesor es una entidad fundamentalmente estancada, contemplativa, que pasa el tiempo en juegos intelectuales:

Pienso, luego existo. Existo luego soy feliz [...]
 No me siento la carne, luego existo plenamente.
 Existo plenamente, luego soy feliz [...] Toda la
 mañana juego con este doble entimema. (101)

Yo, ni blasfemo ni rezo: contemplo. Asisto
 alegremente a mi propia contemplación. Y soy feliz
 porque puedo pensar toda la mañana en que lo soy.
 (103)

Se ha convertido, pues, en otro objeto, que no hace más que contemplarse a sí mismo. Constituye otra manifestación fundamental de la deshumanización porque "en vez de ser la idea instrumento con

que pensamos un objeto, la hacemos de ella objeto y término de nuestro pensamiento" (D.A. 61). De esta manera pierde el estatus de "sujeto" y no es nada más que un objeto entre muchos otros. Como dice el profesor: "Soy profesor de mí mismo. El alumno de mí mismo. El conejillo de Indias de mí mismo" (109). Él mismo, como un caso de *mise-en-abyme*, encarna la estructura auto-reflexiva con que se elabora la novela.

Los otros personajes también sufren esta reificación, especialmente las mujeres. Llegan a ser ideales o abstracciones que participan en los juegos eróticos intelectuales del profesor. Se presentan de manera otra vez imprecisa: "Me da un número, una dirección, un nombre" (172). Aun cuando tienen nombre son al final una y la misma cosa: MUJER. Por eso el profesor olvida o confunde sus nombres. Para él, carecen de todo individualismo. Son objetivizadas a medida que el profesor se dedica a la contemplación de la belleza plástica, lo visualmente estético de la MUJER:

Rápidamente los brazos de Carlota se me truecan en cilindros; los senos en pequeños pirámides, mejor que en casquetes esféricos de curva peligrosa; los muslos en troncos de cono, invertidos... Traslado al cuerpo de Carlota todo el arsenal de figuras del texto [...] es una pura geometría, lo más cercana posible a una pura estatua. (148)

Deforma, deshumaniza y estiliza a la mujer hasta convertirla en mera abstracción de líneas geométricas "à la Picasso", como el ejemplo de Ortega y Gasset en que se debe "pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre [...] un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña" (D.A. 65). Es otra instancia de *mise-en-abyme*: se representa toda la estructura o la

teoría de la novela o del arte nuevo dentro de escenas o descripciones particulares, creando, en lugar de una narrativa lineal, una narrativa espiral en que todos los elementos se reflejan los unos a los otros. En palabras del propio Jarnés: "la línea del arte es la espiral [...] La línea curva es la más corta entre dos puntos" (*Ejercicios* 19).

El profesor inútil es un ejemplo por excelencia de los procedimientos abiertamente metaficcionales. Esta novela juega con la intertextualidad por medio de alusiones literarias, históricas y mitológicas. Trata del arte y, concretamente, del arte de novelar. Reconfigura estas alusiones de forma paródica o simplemente hace eco de elementos o escenas ficcionales, como por ejemplo, la escena "à lo Charlot".⁸ El hecho de refundir escenas o personajes literarios subraya la ficcionalidad del texto para que el lector nunca pueda equivocarse tomando lo que lee como reflejo verdadero de la realidad, como el personaje Carlota quien "suele defender con más ahinco a las mujeres creadas por el arte que a las elaboradas por el ciego choque de dos sexos. Sus mejores amigas no son de este mundo" (158).

Casi cada capítulo comienza con una cita literaria, anunciando, hasta cierto punto, el argumento de lo que viene a continuación. Una cita de Juan Pérez de Moya precede el prefacio mitológico y la cita de la novela *Extraits du log-book de Monsieur Teste* de Paul Valéry del tercer capítulo, se demuestra muy eficaz en la declaración: "Je ne suis fait pour les romans ni pour les drames. Leurs grandes scènes, colères, passions, moments tragiques,

loin de m'exalter me parviennent comme de misérables éclats, des états rudimentaires où toutes les bêtises se lâchent [...]" (99). Esta cita ya es parafraseada en el primer capítulo cuando el narrador dice: "Renuncio ya al novelista y al dramaturgo. Se ve que uno y otro pocas veces se lanzan a perseguir lo desconocido, aunque presuman de haber montado un taller de aventuras. Sólo el filósofo y el poeta son puros aventureros" (57). Esta afirmación subvierte la importancia o la significación de la novela misma, puesto que el narrador de nuestra novela renuncia al novelista y, por consiguiente, renuncia a la novela, a su propio medio. Pero, además, después de leer la cita subsiguiente de Valéry, el lector se vuelve atrás y se da cuenta de que este texto está basado en una gran intertextualidad en que muchas escenas, incluso partes de la narración, están tomadas de otras fuentes que reaparecen de nuevo. Aunque los capítulos son bastante autónomos, la reaparición de ciertas citas, imágenes, etc., crea el efecto de unos espejos en que los mismos elementos de la novela se reflejan una y otra vez. De hecho, una alusión a esta cita de Valéry reaparece en el capítulo quinto, en que el narrador explica que Trótula "[e]ra filósofo y poeta..." (217).

Casi todas las citas iniciales, usadas como epígrafes, anuncian la importancia de la creación/creatividad: "He aquí que en las palmas de las manos te tengo siempre esculpido..." Isaías, XLIX, 16 (207), "El mundo es espléndido, pero se desmorona si no lo sostiene un pensamiento", Pius Servien (243). La utilización de los epígrafes es una forma de interjección autorial porque los textos

en cuestión se sitúan fuera de la diégesis de la narración. Por lo tanto, además de indicar el "contenido", siempre recuerdan al lector el aspecto literario/artificial del texto y de la entreteneduría así como la intertextualidad de todo texto literario.

A lo largo de la novela hay muchas digresiones en forma de monólogo interior que aplazan la narración y en que se examina o se teoriza sobre el arte. Tanto las discusiones entre el profesor y los otros personajes como los monólogos interiores del propio profesor sirven para presentar, de modo abierto, los ideales del arte nuevo: "La forma se apoderó de esta materia, se instaló absolutamente en ella; la materia a su vez proclamó su derecho a triunfar como fin, no como medio [...] ya no sabemos si la forma substancial es la misma materia o la materia es la misma forma substancial" (53-54). En la comparación continua entre el arte nuevo y el arte tradicional, se parodian ambas aproximaciones a la escritura. El profesor Mirabel es "el anciano, sumergido en la tarea de remover los siglos, le falta siempre la hora actual" (47), y sus volúmenes de sabiduría son representados como una especie de pasado momificado: "muchos 'documentos' sólo hicieron cambiar de sepulcro: de la caverna a la vitrina" (46). Pero es precisamente la enseñanza de esta sabiduría "muerta" lo que constituye el oficio del profesor, y por eso es calificado de "inútil". El polvo del tiempo sirve irónicamente de línea unificadora entre los siglos, simbolizada por la araña que "se mece en su red de hilillos grises, colgada por un extremo del cuernecito de un fauno y por el otro de

la tibia de marfil de un crucifijo. La arañita enlaza así lo más distante, lo que no pudo enlazar todo el Renacimiento" (46).

Además, el narrador parodia el extremismo de la modernidad. Parece prevenir contra la reificación del hombre y la creación de un arte frío, demasiado mecánico: "Estos cuadros no suelen tener detrás un hombre en plenitud, mucho menos un ímpetu gracioso, ávido de difundirse; ¿cómo van a ganarse la atención de los hombres? No quieren *simpatizar*, sólo quieren sorprender, cuando no asustar; a la admiración, prefieren la indignación; no invitan, insultan" (90-91). Al contrario de lo que Ortega y Gasset promueve con el goce contemplativo o consciente, el profesor, en un momento de desesperación, quiere hallar este espacio mítico que compara con la espontánea reacción de maravilla de los niños frente a la vida: "¡Alzame al mundo de los verdaderos niños, donde todo ocurre como quisierámos que ocurriese, a ese pluscuampresente adorable donde todos los tiempos se confunden, donde todos los espacios se llenan de cálidas y azules invitaciones a la vida!" (124). La tendencia compulsiva del narrador hacia la contemplación se rompe frente a la frescura y la novedad de la juventud: "¿No será la mía una felicidad de anciano, de anciano que juega con abstracciones heladas, para quien la misma existencia es un concepto? [...] Entre esos cristales narcisistas se desmorona el hombre hasta no quedar de él sino una máquina de pensar que contempla aburridamente su propio mecanismo" (123, 124). Esta afirmación es completamente opuesta a lo que sostiene Ortega y Gasset: "En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y

término de nuestro pensamiento" (D.A. 61).⁹ Sin embargo, en esta novela abunda la contemplación y se subraya constantemente el proceso intelectual del profesor. Es, de hecho, su proceso intelectual lo que observamos a lo largo de la novela como, por ejemplo, cuando se emborracha: "La cerveza me teñirá de rubio las imágenes [...] Ahora lo veré todo a través del jarrito" (103). Puesto que la narración se presenta en la primera persona, toda la información que recibimos está filtrada por esta perspectiva, pero esta novela no está fundamentada en las acciones de la narración sino en las experiencias y reacciones del narrador. Este énfasis particular demuestra o traiciona su proceso intelectual, por ejemplo su compulsión para analizar minuciosamente situaciones que en el fondo son más bien sencillas: "En la calle surge el espinoso problema de hallar la oportuna distancia que debe separarme de Carlota. [...] Si fueses novia [...] la distancia estaría matemáticamente definida, es decir, en proporcionalidad inversa al poder magnético de su mirada y a la temperatura de su piel. O directamente proporcional a la insipidez de su charla..." (140).

El monólogo interior, este auto-análisis, también funciona como otro tipo de *mise-en-abyme*. El narrador parece reflejar la posición del lector: como Maliandi nota, en la metaficción "la misma auto-referencia que 'desdobla' la novela desdobla también la perspectiva del lector, quien penetra entonces en el escenario sin abandonar la platea: desde la platea se ve a sí mismo inmerso en la escena, y desde la escena se ve a sí mismo en su actitud de contemplador" (61). El narrador se observa a sí mismo al mismo

tiempo que actúa: "Yo me curvo, lleno de gratitud, y mi voz parece salir del fondo de una cripta" (47); "Tengo unas horas para asistir a mi propio espectáculo" (101). Por consiguiente, este narrador, consciente de su actuación y de su narración, refleja la posición del lector, quien es forzado a ser muy consciente del acto de leer.

Además de estos comentarios abiertos sobre el arte, se examina el estatus de la novela. El narrador declara que "si la vida es el zoco, la novela ha de ser el bodegón" (86). La vida es el zoco vibrante mientras que la novela es un cuadro para la contemplación. En el fondo, esta novela continuamente presenta perspectivas conflictivas: lo que antes se había afirmado, luego se niega, dejando el lector en un terreno resbaladizo. Como ya hemos notado, el profesor comenta irónicamente que "renuncio ya al novelista y al dramaturgo". La única aventura que él busca es la de su propia aventura auto-reflexiva: "la del aventurero que sale a caza de sí mismo" (57). Está buscando su propia novela: "Busco un libro donde se desflore la rectilínea virginidad de la luz, haciéndole seguir rutas de tantas refracciones, que ya la quebrada trayectoria se trueque en una curva ceñida a las ondulaciones de las cosas, pero sin dispersarse nunca, sin producir falsas irisaciones, falsos rumbos" (57). De hecho, nuestra novela intenta seguir al azar unas rutas (siempre las rutas de mujeres) que se reflejan las unas a las otras. El uso del presente verbal en la mayor parte de esta novela crea la ilusión de que se está en el proceso de escribirla. El narrador incluso hace comentarios que dan la impresión de que está escribiendo una novela: "A su luz desfila ante mí esta pequeña

historia de dos meses que sería bueno epilogar antes de borrarla definitivamente. [...] Es preciso--como en la vieja novela--preparar a todo fuego de artificio su ruidoso final..." (163). El narrador, al emborracharse, expresa el temor de "quedar convertido en un héroe de novela superrealista" (74), y aunque este texto no es una novela superrealista, no está lejos de serlo. También comenta irónicamente que "[...] yo prefiero la novela donde--como en la vida--no hay prólogo ni epílogo, sino ciertos jalones de partida o de término. La mejor novela queda siempre inconclusa, porque el autor no puede dictar desde la tumba los últimos capítulos" (164). Aunque esta novela parece inconclusa, tiene prólogo y epílogo. Este tipo de auto-crítica o de afirmación paradójica, hace que el lector se dé cuenta de la artificialidad del texto. En una declaración sumamente auto-referencial, el lector descubre el motivo de la segunda edición de esta novela: "La palabra bella siempre se me ocurre después de haber dicho la vulgar. Cuando publique un libro tendré que comenzar por la segunda edición" (139-140).¹⁰

El narrador también comenta sobre el lenguaje mismo, sobre el poder de la palabra bella de convertir lo vulgar en otra cosa: "Por cada lingote de cobre que me alargan los hombres y las cosas, puedo yo devolverles un lingote de oro" (106). Nombrar es otra actividad creativa y transformativa: "[...] en cada piedra y en cada árbol sólo veo un nombre, su nombre de diccionario. Hoy ya puedo olvidar todos los catálogos y escribir al pie de cada cosa su rótulo más bello" (101-102). Es la forma lo que embellece, negando o, por lo

menos, desatendiendo el contenido: "Prefiero que la charla de Carlota no tenga ningún sentido, que sus frases estén elaboradas con sonidos puros, donde yo pueda estudiar [...] la intensidad, el tono y el timbre. [...] No me importa lo que dicen, sino lo que cantan. A veces, sólo dicen mis propias palabras, si bien con modulación tan deliciosa, que no las conozco" (159). En una escena ingeniosa, el lenguaje se vuelve concreto, la forma misma es físicamente tangible:

Ahora cada racha de viento fustiga y quiebra caprichosamente nuestros monólogos paralelos. [...] El monólogo de Carlota--más frágil--sufre una total dispersión. Mientras uno de sus prolongados adverbios en "mente" choca--y se rompe en dos--contra mi muñeca, alzada para sujetar el sombrero, dos lindos epítetos se enroscan tenazmente a mis orejas. Y una pregunta vuela muy lejos de nosotros buscando un muro donde rebotar y traer la respuesta; pero no encuentra pared y se pierde en la caravana de ecos anónimos, hasta colgar su signo interrogante de una rama, como un báculo episcopal.
(159-160)

La comunicación es imposible porque cada uno está absorto en su propio monólogo y las palabras mismas parecen no tener destino, y se dispersan. Lo que el narrador busca, tanto en el lenguaje como en la novela, es la belleza formal, la sensualidad decadente de la forma pura.

NOTAS

1. "The term 'metafiction' itself seems to have originated in an essay by the American critic and self-conscious novelist William H. Gass" (Waugh 2).

2."[...] porque las dos horas de lectura lo fueron sin libro delante, con la vista puesta en un cristal -el de la ventanilla-, y lo leído, imposible de encajar en ningún género literario: Andrés leía un paisaje nuevo, una nación desconocida" (12). Pero su "lectura" del paisaje está dificultado por el movimiento del tren, lo cual determina la manera en que puede leer: "Cierto que la lectura no se hacía a su grado y voluntad, porque él no podía pasar las hojas, y esta misión era ejercida, con velocidades toscamente desiguales, por el maquinista [...]" (12). Aunque no es exactamente la ventana misma lo que contempla el protagonista, como en la alegoría de Ortega y Gasset, tampoco puede observar el paisaje como quisiera porque su perspectiva está sujeta al movimiento del tren.

3. Según Spires: "Critics now speak of the Quijote and Tristram Shandy among other pre-twentieth-century novels as examples of metafiction, yet what is currently becoming recognized as a metafictional movement is generally pinpointed to the decades of the 1960's and 1970's" (*Beyond the Metafictional Mode* 3). A pesar de esta categorización, se utiliza "metaficción" como un término general que se refiere a la ficción que es auto-consciente. Yo también utilizo este término según la etimología general de "meta": "concerned with the concepts and results of the named discipline" (Collins 981), como por ejemplo, "métalangage": "métalangage est un langage dans lequel on parle d'un autre langage" (Genette 239) o "métalinguistique": "[...] référence à leur propre code" (Ducrot 427).

4."It is possible, of course, to have isolated pockets or fits and starts of fictional self-consciousness in a novel that is for the most part conventionally realistic [...] A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention" (Alter xi).

5. "Readers are active co-creators of the parodic text in a more explicit and perhaps more complex way than reader-response critics argue that they are in the reading of all texts. While all artistic communication can take place only by virtue of tacit contractual agreements between encoder and decoder, it is part of the particular strategy of both parody and irony that their acts of communication cannot be considered completed unless the precise encoding intention is realized in the recognition of the receiver" (Hutcheon 1985, 93).

6. De hecho, Jarnés reeditó *El profesor inútil* en 1934, añadiendo algunos capítulos y cambiando el orden en que aparecen. En este trabajo utilizaremos la edición de 1934, siguiendo la opinión de Oostendorp de que "esta puede ser considerada como la definitiva" (201).

7. El pretérito no sólo indica acciones terminadas sino que suele señalar la categoría de novela: "[...] formal features like the preterite tense and the third person are operative in the 'writing' of the novel. 'The function of the preterite [...] is no longer that of tense,' according to Barthes, but a sign of 'the presence of Art.' The preterite presupposes the existence of an order, an already constructed world whose beginning is conceivable because its end is already known" (Wasserman 27).

8. "Al salir del bar, tropiezo y caigo en un charco. [...] Lodo en las rodillas, en las muñecas, en la corbata, en el sombrero. Oigo risas. Me he convertido en espectáculo. No importa. Debo resignarme a correr un peligro de todo espectador. Huiré de la pista, en dirección a las afueras. Seguiré el rumbo de la primera mujer que pase. Esta es horrenda, esperaré. [...] Pasa una vendedora de claveles. [...] Me quedan unos céntimos, y le compro los claveles. [...] Por fin, llega la mujer que no vende, ni charla, ni ríe. [...] A los veinte pasos ya conoce que la sigo. Mira el reloj y se acerca a un quiosco de periódicos. Ojea todas las revistas. [...] Conozco en esto que no quiere enterarse del curso de la campaña ni del último figurín, sino que aguarda la decisión de este hombre salpicado de barro, que le persigue con un ramito de claveles. También yo examino las revistas escrupulosamente" (106-107).

9. Ortega y Gasset compara este nuevo tipo de perspectiva con el psicoanálisis, utilizando el concepto de "Napoleón" como ejemplo: "[...] entre las realidades que integran el mundo se hallan nuestras ideas. Las usamos 'humanamente' cuando con ellas pensamos las cosas, es decir, que al pensar en Napoleón, lo normal es que atendamos exclusivamente al grande hombre así llamado. En cambio, el psicólogo, adoptando un punto de vista anormal, 'inhumano', se desentiende de Napoleón y, mirando a su propio interés, procura

analizar su idea de Napoleón como tal idea. Se trata, pues, de una perspectiva opuesta a la que usamos en la vida espontánea. [...] Ya veremos el uso inesperado que el arte nuevo hace de esta inversión inhumana" (61).

10. En una ironía adicional, las dos versiones de esta novela, de 1926 y de 1934, abren y cierran el círculo de la novela vanguardista, Pérez Firmat afirma que: "One of the ironies of this demise [del género] is that *El profesor inútil*, the same work that only a few years earlier had helped launch the genre, surfaces again in the waning moment" (8).

CAPÍTULO III - LA NARRACIÓN DEL DESEO Y EL DESEO DE LA NARRACIÓN

[...] desdeñando los problemas del ser y del existir, prefiriera hundirse en la lectura de un libro de Bocaccio.

(*El profesor inútil* 178)

Toda narración presupone necesariamente un lector que le otorga existencia; se trata de una relación notablemente reflexiva, completamente interdependiente. En *El profesor inútil*, el narrador presenta la narración dentro de "una larga tradición literaria: la presentación indirecta del libro al público, a través de la 'captatio benevolentiae'" (Latre 141). Pero paradójicamente, por medio de este "captatio benevolentiae" a la walkyria, su único oyente, el narrador usurpa nuestra posición de lector, pretendiendo no hacer lo que sus "cofrades" hacen: dirigirse al público en general. Esta exclusión del público hace eco de la perspectiva paradójica que se da en el Barroco del espectador incluido/excluido, como por ejemplo, en el cuadro "Las Meninas" de Velázquez.¹ Se obliga al lector a volverse aun más consciente de su papel, como afirma Ortega y Gasset:

[...] al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor [Ortega emplea el ejemplo de la pintura, pero es aplicable a la escritura también] ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual [...] nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe

tratar humanamente. [...] hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellos figuras insólitas. (64)

En la literatura metaficcional, el lector tiene que participar activamente en la lectura; ya no puede ser un consumidor pasivo. En una observación irónica, el profesor inútil comenta que "[e]s muy difícil ahora ser espectador [...] Ya se necesita mucho más talento para ver un cuadro que para pintarlo" (88).

Roland Barthes define esta distinción entre lectura pasiva y activa como algo que corresponde a la diferencia entre texto "clásico" y texto "moderno" o como texto *lisible* y texto *scriptible*:

The first is the traditional text, the text of *pleasure* that "contents, fills, grants euphoria; the text that comes from culture and does not break with, is linked to a *comfortable* practice of reading." The second is the modern text, the text of *bliss* that "imposes a state of loss, the text that discomferts...unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language." (Bittner Wiseman 87)

El texto vanguardista se ubica entre el conformismo y la subversión: "The avant-garde text is lodged in a gap between two surfaces, two edges, one well behaved, conformist, imitative, the other subversive and violent. It is the gap that is erotic: 'L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille?'" (Barthes citado en Moriarty 152). En *El profesor inútil*, este mismo concepto está encarnado en el personaje de Trótula cuando el narrador literalmente ve "où le vêtement bâille": "Quedaba al descubierto un hombro y el seno izquierdo, enteramente

libre bajo la tela. Estaba casi desnuda, bajo el kimono ceniza" (227). La máscara de la antigüedad tradicional oculta la juventud subversiva y es la brecha entre las dos lo que excita.

Esta distinción entre "plaisir" y "jouissance" es examinada a lo largo del texto. El narrador de nuestra novela es el epítome del "plaisir":

Plaisir is a conscious enjoyment, capable of being articulated in language [...] Even when the text seems to threaten my beliefs or attitudes, it is still an instrument of self-discovery and self-making. In the more purely aesthetic realm, I learn to "appreciate" the text according to the techniques and evaluative categories I have been taught, and have the satisfaction of confirming for myself the valuations of my seniors, or, more insidiously, of challenging them by my own superior discrimination. In other words my pleasure reproduces within me the teachings and the culture I have imbibed [...] *Jouissance*, on the other hand, is a threat to the reader's cultural and psychological identity, tastes and values; it resists language, it is what cannot be spoken.
(Moriarty 150-151)

Este placer, que busca y predica Ortega y Gasset, es un placer consciente, contemplativo: "El placer estético tiene que ser un placer inteligente" (D.A. 69). Y es este placer lo que practica el profesor: está siempre contemplando y teorizando sobre el arte. Es sólo cuando el narrador se enfrenta al lenguaje mitológico, un lenguaje que no conoce ni entiende, que pierde su capacidad de evaluar porque su racionalismo y experiencia intelectual no funcionan en el espacio misterioso de la mitología. El narrador, por consiguiente, cae en la brecha del texto: "Se me erizaba el pelo de sólo considerar que alguna vez acudiría a esos ridículos amuletos de la superstición [...] Acaso vivíamos entre dos

profundos silencios, oscilando entre un mundo de apariencias y otro de desnudas realidades..." (211, 214). Esta incertidumbre, la pérdida del lenguaje explicativo, constituye la "jouissance" del narrador mismo en el momento de estar entre dos realidades: una empírica, otra creativa, por un instante sin saber en la cual se sitúa. El mito, en este sentido, pertenece al "jouissance" porque no puede explicarse; forma parte de esta zona en penumbra donde el lenguaje es experiencia. Es la brecha entre el hombre y su dios, donde, por un momento, se entremezclan lo humano y lo divino. El mito siempre pertenecerá al reino inexplicable de la magia porque "nos falta el diccionario, aquel enorme diccionario que escribió el gran Salomón, rey de todos los intérpretes [...] ¿Por qué no se tiran nuevas ediciones? La magia al alcance de todos" (223). El mito tiene que permanecer en el reino de la magia para evitar "el viejo peligro de que el texto desaparezca bajo su interpretación" (231).

Barthes sostiene, como Ortega y Gasset, que el texto vanguardista exige la participación del lector y de esta manera pone de manifiesto su estatus de artefacto: "modern literature does not imitate but does something else. It does not represent what is already made but makes something new which is, then, what it refers to. And what it makes is Valencienn lace, a shining spider web, a writerly text, ourselves writing" (Barthes citado en Bittner Wiseman 88). Y este tipo de texto pone al desnudo los mecanismos de crear significaciones. Su propia estructura creativa es la significación misma y no tiene relación alguna con una verdad fuera

de sí misma:

The fact of the existence of the avant-garde text makes a demand on readers, and the fact that the demand is met by the development of a new mode of reading teaches a lesson about how meaning is produced. The demand is that readers *do something* to make sense of the text, for if passively approached with the customary beliefs about the relations between literature and life, words and world, the text is nonsense. (Bittner Wiseman 93)

De este modo la literatura reconoce que es una creación hecha de palabras, de lenguaje y no el reflejo de la realidad externa: "Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra" (*I.N.* 20-21). Barthes también expresa este mismo concepto: "'modern' literature aims to be a potentiality, the empty form of a meaning to be filled--but filled by the critic or reader" (Barthes citado en Wasserman 14). De un modo parecido, para el profesor el arte es: "un pequeño mundo encantado dentro del gran mundo trivial. Hay [...] un punto de cruce entre esos rayos y nuestra atención, un punto donde todo se aclara. Pero no está marcado a la misma distancia para todos los hombres, varía en proporción de cada capacidad receptora" (89). Esta capacidad receptora corresponde a una capacidad de llenar el texto de significación.

Aunque, al parecer, el que tiene la palabra tiene el poder, es de hecho el interlocutor quien le otorga este poder de "hablar" porque consiente en escucharle:

[...] when narrative ceases to be (perceived as) a mode of direct communication of some preexisting knowledge and comes instead to figure as an oblique way of raising awkward, not to say unanswerable questions, it becomes necessary for it to trade in the manipulation of *désire* (that is, the desire to

narrate must seek to arouse some corresponding desire for narration) to the precise extent that it can no longer depend, in its hearers or readers, on some sort of "natural" thirst for information. (Chambers 11)

En este sentido, el narrador de *El profesor inútil* sabe que el "objeto nos atrae en proporción directa a la parte de atención sacrificada en él" (190). Tiene que despertar nuestra atención para atraernos y provocar nuestro deseo de la narración. Por consiguiente se hace maestro en el arte de seducir: "Ella me escuchaba alegremente, como a un charlatán que encontramos al paso y nos muestra un frasco de maravilloso específico que no hemos de adquirir... Pero, al fin, va bajando tanto el precio y el encase es tan seductor que acabamos por comprar uno" (189). El novelista, como el charlatán, tiene que estimular el interés del interlocutor y mantener este interés por medio de la seducción para que pueda vender sus "mercancías". Es el "encase", o la forma lo que debe captar la atención porque el contenido no es más que una ilusión.

No es nada sorprendente que esta relación se expresa con frecuencia dentro de la narración por medio del deseo o del erotismo: "Although less frequently used to specifically metafictional ends, the erotic or sexual metaphor is also found occasionally as an actualized structure in narcissistic texts" (Hutcheon 1980, 85). Se tematiza este deseo de la narración mediante el deseo sexual, caracterizado por la postergación: "The archetype of all fiction is the sexual act [...] In the sophisticated forms of fiction, as in the sophisticated practice of sex, much of the art consists of delaying climax within the

framework of desire in order to prolong the pleasurable act itself" (Scholes 26). La obra de Jarnés está empapada de seducción, de un juego erótico que casi nunca alcanza el climax, sino que lo posterga. A lo largo de la novela, el hilo narrativo se prolonga por medio de monólogos interiores del narrador o por ensoñaciones del mismo. En "Discurso a Herminia" de *El profesor inútil*, la narración principal es postergada por otras dos narraciones. La interlocutora "Herminia" interrumpe la narración preguntando "¿Y el mito?". "Abrumadora es tu impaciencia, nerviosa walkyria", responde el narrador (11). En otra ocasión la misma Herminia interpone: "¿Y Jacinto? ¿Por qué me escamoteas la historia del melancólico efebo?" (37). La única contestación adecuada es: para despertar y prolongar el deseo. El narrador mismo confiesa: "Me convierto en dócil conductor de un sobrante de fluido, y temo provocar la descarga eléctrica... Pero el reóforo es tan delicioso que prefiero repetir los choques" (143). De hecho, la idea de prolongar el deseo está representada literalmente en el capítulo "Aparece Ruth" en una escena en que el narrador y su "objeto de deseo" comen uvas: "Ruth permanece unos instantes con un único racimo en la bandeja verde, sin avanzar, sin retroceder. Yo, con mi racimo en la mano, espero lo desconocido sin atreverme a salir a su encuentro" (62). Cada uva saboreada es subrayada por tres puntos "... " después de cada enumeración, y cuando terminan con las uvas, la escena también termina, en anticlímax:

Cada grano es un menudo plazo que se me concede para empezar a subir esta escala tan penosa. Pasan cinco, diez, veinte granos... Ruth sigue mi compás. Esperaré a mitad de racimo. Temo que se termine sin

haber subido el primer peldaño. Quedan veinte, diez, cinco... El racimo de Ruth se ha terminado. Quedan del mío cuatro granos, tres, dos, uno... Aun me concede Ruth un minuto de gracia. Pasa el minuto y Ruth se despide [...]. (62-63)

El narrador "juguetea" con el lector por medio de este tipo de sexualidad eufemística. Es otro efecto reflexivo, de *mise-en-abyme*: la contextualización del erotismo sexual refleja la textualización del erotismo del acto de leer. El narrador es seducido por la mujer de modo parecido al que el lector queda seducido por la narración.

La base de esta novela (como la mayoría de las novelas de Jarnés) es el deseo, puro deseo que con frecuencia queda incumplido puesto que el propósito del deseo debe ser el proceso de la seducción y no la conquista del objeto deseado: "The moment the hero takes hold of a desired object its 'virtue' disappears like gas from a burst balloon. The object has been suddenly desecrated by possession and reduced to its objective qualities, thus provoking the famous Stendhalian exclamation: 'Is that all it is?!'" (Girard 88). Pero no hay ni la más mínima pretensión de valoración en *El profesor inútil*. El objeto deseado nunca es verdaderamente profanado por la posesión porque siempre ha sido visto como mero objeto: "no intento reprimir el conato de huída de Nidia, o de Ruth, o de Afrodita--olvido siempre el nombre--" (78); "Me da un número, una dirección, un nombre" (122). Todas las mujeres representan un ideal ya objetivizado "el amor--Herminia, Ruth, Carlota, Rebeca" (258). Lo que anima al narrador es la caza pura y simple, no el objeto deseado propiamente dicho. El narrador busca el ideal, el modelo representativo de la MUJER, y de esta

manera se asegura de nunca poder conseguir este ideal. Por consiguiente, puede continuar esta caza deliciosa indefinidamente: "No quiero saber tu nombre, porque has venido aquí a convertirme en una síntesis. [...] Todas [las mujeres] son modelos de otra mujer cuya ideal maqueta acariciamos toda la vida" (257). Cada momento sensual es un fin en sí y no conduce necesariamente a ninguna parte porque es el viaje mismo lo que excita, como la narración debe excitar al lector, y no el destino final:

Busco siempre ese libro donde cada página es una dulce y penosa excursión por breñales sensitivos, donde el hombre inquieto se asoma a todas las simas y recoge todas las leyendas de los troncos: el hombre que siente llegar todas las flechas, y, en una encrucijada, elige todos los caminos, hasta dar con el más bello, no rectilíneo, sino en espiral, que es la línea más graciosa del arte, la más fértil en repliegues donde florece la sorpresa.
(57-58)

Ya desde el prólogo se presenta de manera irónica una historia de erotismo ambiguo por medio del mito de Hyacinthos. Se puede hallar varios niveles de auto-referencialidad: en el principio el narrador declara la necesidad de la presentación bella para contar una historia: "Quiero pintarte el escenario" (9). Por el hecho de refundir un mito, el narrador esquivo la responsabilidad de la historia misma: "yo no tengo la culpa de que el joven se llamase Ceferino [...] Tampoco soy responsable de que este mozo se dedicase a la construcción de saxofones [...] No, no soy un pergeñador de embustes" (28, 29). Es sólo responsable de la forma en que la cuenta.

Juan es su estudiante rústico, destinado a ser agricultor, y aunque el profesor no comercia en el deseo de la ficción, para

suscitar el interés de su alumno, erotiza las lecciones de la tierra:

El amor--a la tierra como a la mujer--es perenne lucha [...] Y mi discurso inaugural se deslizaba por zonas peligrosamente fértiles en maleza retórica de Fiesta del Arbol, mientras Juan, poco dispuesto para la ceremonia, abría atónito los ojos, como si sus oídos no pudiesen ya dar entrada a aquel aluvión erótico rural. (12)

Como ya hemos visto, la narración resulta mucho más sabrosa cuando tiene el poder de seducir. Pero lo que seduce al joven es el método de la narración del profesor, lo que escucha es la forma y no el contenido:

Juan, naturalmente, no lo podía comprender. Allí estaba, de codos sobre la mesa, como si atendiese no precisamente a mis palabras, sino a mi voz, trémula entonces, zigzagueante, como nunca matizada, no de timbres prestados, aprendidos, sino raras notas armónicas que allá, en lo más hondo de mí mismo, fuesen subiendo, explotando, como burbujas sonoras, vida animal contenida, amordazada, que va a romper sus frenos. Voz desnuda, toda presente, clara y viril, sin recuerdos antiguos, sin antifaz de dómine, sin máscaras de hipócrita servidumbre; voz única, personal e intransferible [...] Juan había entonces comenzado a escucharme, porque hasta esa segunda mañana yo no había comenzado a hablar. (16-17)

El profesor, a su vez, es seducido por la forma de Juan: "Aquellos labios delgados, aquella tez pálida, la nariz, escollo de la fisonomía más correcta, la mandíbula inferior [...] A Juan le hubiera llamado, aturdidamente, *femenino*" (20).

El deseo de Juan fue reprimido por sus padres durante su juventud. Le prohibieron que leyese *El mundo ilustrado* y, por consiguiente, dice que "llegué a no desearlos. Llegué a no desear nada" (24). El profesor considera esta actitud con horror; la falta

de deseo es igual a la muerte, la nada: "Abandonar definitivamente el placer de la esperanza. ¿Qué puede ocurrir de más horrible a un hombre incipiente [...] reducido a la condición de mudo espectador de su propia congoja [...] hasta quedar reducido a otro espantoso cero pegado a nuestra izquierda" (24-25). Porque sin el deseo no hay vida.

Dentro de esta historia de deseo, el profesor aplaza la narración con una anécdota sobre su experiencia en una biblioteca provincial que, a su vez, cede el paso a la historia del idiota Mauricio, con la buena disposición de la interlocutor Herminia: "¿Quieres oírla? - Sí" (32). Esta sub-historia incrustada también trata del deseo: una mujer hermosa, Susana, se compadece de Mauricio y le trae comida a la playa. Pero un día no regresa: "Mauricio esperó [...] Habría que ir a buscarla" (36, 37). Este deseo da una conclusión trágica y magnífica a su vida patética: "Rectilíneo, iluminado, fue siguiendo su ruta, en brazos del mar, su viejo amigo, hacia la pequeña novia. Avanzó... Despareció... [...] Y así acabó la historia" (37). Es decir, que acabó con el deseo incumplido.

Como hemos señalado, el profesor sabe que no tiene ningún control sobre los acontecimientos de su narración. Sin embargo, trata de seducir a Juan mediante sus palabras: "Multipliqué mis seducciones" (38), pero fracasa y el mito tiene que seguir su rumbo hasta llegar a su fin: "Ocurrió, burlona walkyria, como tenía que ocurrir" (40). Lo único que podía hacer es jugar el papel y reestilizarlo: "Tendré [...] que dedicarle una elegía ardiente, a

la manera de Ovidio" (41). Este prólogo mitológico ejemplifica los ideales novelescos ya discutidos. Para evitar cualquier riesgo de reflejar la realidad, se reconfigura y se presenta este mito como la trama: "reficciona" una ficción o re-crea una creación. Puesto que la historia ya está determinada, sólo se puede volver a contarla, estilizándola.

Después de este primer episodio de erotismo homosexual, todos los objetos de deseo del profesor son mujeres. Se presenta a la mujer como una musa porque constituye frecuentemente la fuente de la inspiración creativa. Ruth, la hermana de otro alumno, encarna la capacidad para la creación erótica: "Una mano me basta para reconstruir toda la suave arquitectura. Al llegar al jardín, ya tengo cincelados los pies irónicos, los brazos juguetones, los muslos vibrantes, los senos hirientes como su risa" (48-49). Su alumna Carlota sufre varias transformaciones: desde un cuadro de Valdés Leal: "Logro ver sentado junto a mí un esqueleto [...] me abraza, y yo, lleno de terror, redeo precipitadamente de músculos la terrible arquitectura; abro en ella ríos de sangre; la recubro de piel rosada" (147-148) hasta una obra cubista de Picasso: "Traslado al cuerpo de Carlota todo el arsenal de figuras del texto. Todo en ella es ya un conjunto de problemas espaciales" (148). Las mujeres se convierten en lienzos sobre los cuales puede pintar la imaginación del narrador. De hecho, el profesor intenta resistir a su alumna Carlota mediante esta transformación en esqueleto, pero, como en el caso del mito, la muerte es otra brecha de *jouissance*: "La ascética añagaza fue excesiva: nada hace

sentirse vivir más intensamente como el escalofrío de la guadaña que acecha" (148). La expresión de este acto creativo de erotismo tiene un carácter fuerte de voyerismo. El voyerismo es el colmo de la intelectualización de la sexualidad: el sujeto juega mentalmente con la imagen del objeto y obtiene goce erótico por medio de la imaginación.

El lector nunca ve el resultado de las seducciones porque esto no es el objetivo de la narración: "Detiene un coche y da al chofer una dirección extraña... *El resto es silencio y penumbra*" (98 [mi énfasis]). Cuando la caza termina, no hay nada más. Herminia está representada como una "sabrosa invitación a la aventura" (131) y, una vez terminadas las lecciones de Carlota, termina el juego:

Me muestra la papeleta de examen. [...] escribe mi nombre entre el suyo y la "nota", [...] construye con el papel en lindo barquito, y la arroja al agua, diciendo:
-Todo ha terminado.
Y el Ebro - fielmente - se engulle al punto se barquito de papel.
Mi nombre se borrará el primero, porque estaba escrito a lápiz. (166-167)

El arte de la seducción es también parodiado. El profesor borracho trata de seducir a Ruth: "En una de mis profundas reverencias choca mi frente con un sifón. Mi sobresalto produce un silencio embarazoso. El camarero se ríe, a hurtadillas [...]" (76). En otro momento, como ya hemos notado, la escena hace eco de Charlot: "Mi ramito de claveles se mustia y mis salpicaduras de barro se secan [...] Jugamos al escondite, infantilmente. Por fin, se precipita hacia una parada del tranvía. Yo la sigo, y me detengo unos pasos. Ella vuelve la cabeza y se sonríe [...] Llega el

tranvía [...] y yo me quedo en la dudosa actitud de despedir a una sombra" (108). Trata de hacer revivir la memoria de su primer amor a la edad de ocho años mediante Ruth y el nombre de Nidia, pero pronto se da cuenta de lo absurdo de su seducción: "Hurto mis dedos a los de Nidia [Ruth], que buscan un contacto caliente. Un flechazo lírico estremece a la hembra. A mí me hace reír la melopea dulzona, y por primera vez me parece absurda mi actitud de caballero excavador de ciudades sepultadas" (77). Aun esta pequeña conquista termina con su juego de seducción "Nidia presiente el fin de la aventura" (78).

El amor mismo se encarna en el texto literario: "En este celestinesco fondín, un celoso archivero del amor iría de celdilla en celdilla [...] compulsando ediciones diferentes de la misma obra, unas lujosamente encuadernadas, otras en piel desnuda o en humilde tela, sin tejuelos ni planchas" (245). Hay tantas variedades del amor como de la ficción:

[...] el amor tímido, el amor dócil, el amor costumbre, el amor triste, empapado en lágrimas, el amor colérico, plenamente trágico [...] que se encierra no para buscar deleites, sino para agudizar conflictos [...] Y el amor cruel, el amor verdugo, que exige prólogos de mazmorra medieval [...] Y el amor dulce, el amor lírico, que necesita arabescos metafóricos, complicidades cósmicas con el sol, la luna y las estrellas, los campos y las fuentes, el vino y la miel, la espuma y la nube.
(246)

Pero el mejor texto es como el mejor amor, claro y puro: "¿Cómo no preferir el amor sencillamente impreso, limpiamente encuadernado, sin notas, sin glosas? Texto desnudo y pulcro" (247). Y como siempre es la aventura de lo desconocido lo que busca el narrador:

"Yo, en esta voluptuosa biblioteca, pido el volumen desconocido..." (247). Pero mejor aún crearlo: "¿Por qué, pues, irlo a buscar? Es preferible inventarlo" (247). El erotismo es un elemento esencial en la novela de Jarnés como expresión de su estética y como reflejo de la estructura auto-reflexiva de su obra: "art and eroticism are creative, not imitative acts" (Russell 58).

NOTAS

1. Casi todas las miradas de los sujetos del cuadro se dirigen a la posición del observador. De esta manera nos incluyen en el espacio artístico. Pero nuestra existencia es negada por el espejo en el fondo, que refleja la pareja real, así excluyéndonos mediante la negación de nuestro punto de observación. De modo parecido, nuestra posición de lector está ocupada por la walkyria, Herminia. Y hasta su posición de interlocutor intradiegético es precaria porque en "Mañana de vacación", ella es un personaje dentro de la narración.

CAPÍTULO IV - CREACIONES RE-CREADAS

Después de todo, ¿qué podrá ser un buen libro de joven sino el contar y recontar cómo un día se encerró en alguna parte con una trémula idea o con una deleitosa mujer?

(*El profesor inútil* 247)

Como ya se ha dado a entender en el capítulo anterior, el mito juega un papel fundamental en *El profesor inútil*. El prefacio comienza con una cita de Juan Pérez de Moya sobre el mito de Hyacinthos: "Decir que Bóreas se enojó porque entendió Jacinto inclinarse más al amor de Apolo, por lo cual causó su muerte" (5). El mito es un ejemplo de creatividad humana y, como ya hemos notado con la historia de Juan/Jacinto, el narrador lo reconfigura como reflejo de sus propios poderes creativos. Por medio de re-contar los mitos y de re-presentar figuras mitológicas, el narrador demuestra sus vínculos con el pasado, un pasado del cual la vanguardia nunca puede librarse y, por consiguiente, subvierte o refunde. Además, subraya el aspecto metaficcional del texto: re-cuenta historias ya escritas, ya contadas, llamando la atención sobre la originalidad o el ingenio de su propia versión. Como narrador, el profesor es muy consciente de sus poderes creativos, poderes que vienen del mito: "Me has preguntado muchas veces por mi fe en los mitos, y hoy quiero referirte cómo, en mi juventud, me vi

acosado por ellos; cómo yo mismo llegué a considerarme reproductor de mitos: etapa sonambúlica y divina, de la cual no valía la pena salir" (8). El mito y el hombre están vinculados de modo inextricable: "Porque el mito sale del hombre, sube al dios o subdios y baja de nuevo al hombre. Mito es un poco de humanidad pasada por el cielo. Sin fiebre humana no pudo jamás haber mitología. Sin mitología, la vida humana apenas hubiera sido un poco de savia, unos humores que van y vienen" (18). Cuando Herminia pregunta: "Pero, ¿Juan es un enfermo o un mito?", el narrador responde: "Walkyria mía, es, por fortuna, un mito, un bello mito. Pero es también, antes de todo, un hombre" (22).

Como hemos visto, Jarnés juega con la mitología y, hasta cierto punto, la subvierte, pero nunca niega su valor:

Por tanto, en las denominaciones mitológicas, al contrario que en las literarias, nunca hay parodia o contrafigura del mito. Existe una humanización, pero nunca una degradación. La actitud de Jarnés frente a la caracterización de sus personajes a través del mito difiere del tratamiento dado al espacio mítico. Si en la primera no hay degradación, en el espacio mítico es palpable una trivialización que llega incluso a la parodia.
(Latre 219)

Humaniza el mito de Hyacinthos por medio del joven agricultor afeminado con su presunto amante Ceferino. El mito, como creación, es relevante en todos los aspectos de la vida, incluso en la enseñanza del joven agricultor: hay lecciones del campo en los mitos de "Abel, en la Historia Sagrada; Cincinato, en la romana; Wamba, en la española" (11). Y la figura patética del profesor aparece en el papel de Apolo: "Yo, nada apolíneo, debo sentirme cada verano Apolo" (41) en el aniversario de la muerte de su

Hyacinthos. Herminia, que se convierte en la walkyria del narrador, le enseña el tiempo mítico, el tiempo en pluscuampresente: "Se coge el pasado, se extrae de él lo más agradable y se le pone al día. Se coge el futuro, un futuro magnífico, se le hace pasar [...] por un rotundo subjuntivo, y el resultado de la criba se añade a la mezcla. Soy, no lo que fui ni lo que seré, sino lo que sería si... lo que hubiera sido, si..." (119). Ella vive en la continua posibilidad de recrearse, de reinventarse. Ella está conscientemente creando su propia realidad. El narrador sostiene que es vivir en falso, pero es vivir en ficción, en la ficción de miles de posibilidades. Por medio de la humanización del mito, no sólo se llama la atención sobre las historias mismas, sino también sobre las maneras interminables en que pueden ser re-elaboradas.

La utilización del mito es muy eficaz como medio para examinar los sistemas creativos. El mito, el lenguaje, y el arte provienen de los poderes creativos del hombre. Constituyen nuestra manera de interiorizar, explicar y comprender el mundo. A pesar de que, por supuesto, estos sistemas se refieren al mundo exterior, no se puede evaluarlos con el mismo criterio utilizado para examinar la naturaleza física. Estos sistemas no son "naturales" sino "artificiales", construcciones de la mente. Sin embargo, estos sistemas tienen tanta significación verdadera como la "realidad" misma; de hecho, pertenecen a otro tipo de realidad.

En el capítulo cinco, "Trótula", se presenta de modo muy claro la vinculación entre el mito y el lenguaje. Según Ernst Cassirer:

[...] the name does not merely denote but actually is the essence of its object, that the potency of

the real thing is contained in the name--this is one of the fundamental assumptions of mythmaking consciousness itself [...]. (3)

El narrador conoce a una joven, Ruth, quien trae agua cada noche a su madre enferma. El agua que Ruth trae a su madre es una agua mitologizada, encantada por Trótula "que recitaba sobre el agua una ristra de aquellas inocentes palabras que tanto exasperaron al Tribunal de la Santa y Crédula Inquisición" (198). Pero el narrador no está convencido, no entiende que el mito no es un acto imitativo, simplemente es, es la Palabra, es otra realidad. Trata de convencer a Rebeca que estas palabras no valen nada y él pronuncia su propia liturgia sobre el agua, frases latinas memorizadas de sus días escolares. Y la madre de Rebeca muere. El narrador no entiende que el lenguaje y el mito (como el arte) forman sus propios sistemas:

Instead of measuring the content, meaning, and truth of intellectual forms by something extraneous which is supposed to be reproduced in them, we must find in these forms themselves the measure and criterion for their truth and intrinsic meaning. [...] From this point of view, myth, art, language, and science appear as symbols; but in the sense of forces each of which produces and posits a world of its own not in the sense of mere figures which refer to some given reality by means of suggestion and allegorical renderings. (Cassirer 8)

Mauricio, el idiota, tiene miedo de muchas cosas que encuentra en la playa, sin poder nombrarlas: "Y puñados de conchas, y otros objetos que él no sabía nombrar, que, a veces, le daban miedo" (33). Puesto que Mauricio no puede nombrarlas, no entiende lo que son o lo que significan porque como Wilhelm von Humboldt sostiene: "Man lives with his objects chiefly--in fact, since his feeling and

acting depends on his perceptions, one may say exclusively--as language presents them to him" (citado en Cassirer 9). El lenguaje forma el mundo del hombre, pero no es simplemente la representación, ni la sustitución de la cosa misma, porque el mito, el arte, el lenguaje, de hecho, todo conocimiento:

must frame their essence in "concepts." But what are concepts save formulations and creations of thought, which, instead of giving us the true forms of objects, show us rather the forms of thought itself? [...] which express not the nature of things, but the nature of the mind. So knowledge, as well as myth, language, and art, has been reduced to a kind of fiction--to a fiction that recommends itself by its usefulness, but must not be measured by any strict standard of truth, if it is not to melt away into nothingness.

(Cassirer 7-8)

El narrador subvierte la noción del pensamiento creativo que copia la realidad; es más bien la realidad lo que resulta ser una copia pobre del pensamiento creativo: "La tierra es una deficiente copia de los cielos. Por ella--y por el mar y por el aire van y vienen disfrazados los dioses y subdioses, héroes fallidos, mitos alguna vez mejorados. Estamos rodeados de Antígonas y de Edipos, de Narcisos y Junos. Nos acosan los silfos, los gnomos, las ondinas..." (29). El mito, como es el caso del lenguaje y de la literatura, no pertenece a un sistema objetivo, fuera del hombre, sino que forma parte del hombre, de la estructura de su pensamiento. Por consiguiente, dentro de la perspectiva metaficcional, el mito es otro ejemplo o reflejo del proceso creativo del hombre.

En esta novela, no sólo se refiere a y re-crea la mitología sino se juega también con la literatura occidental: desde los

textos clásicos de latín hasta las obras de Stendhal y Valéry. Como señala Víctor Fuentes, el capítulo cuatro es toda una parodia de *Werther*, de Goethe (Fuentes 1989, 34). Pero se convierte el sentimentalismo en erotismo. La perspectiva del personaje Carlota se ubica dentro de los confines de la novela sentimental. Habla del suicidio en términos determinados por su experiencia de lectora de novelas rosas: "Para él [el río] es indiferente engullir una rama o un enamorado, una carta apasionada o una brizna de hierba [...] Lo he visto en las novelas" (141-142), y expresa su desilusión con la actitud poco seria del profesor: "¡Bah! Usted no conoce el amor que engendra suicidas" (142). Ella tampoco lo conoce pero considera su experiencia de lectora como experiencia verdadera, empírica. Siguiendo la lógica del realismo, si la novela fuera el reflejo de la realidad, la lectura de Carlota sería un modo de vivir esta realidad: sería una sustitución. Irónicamente, debido al hecho de que Carlota cree en esta ilusión, retuerce este concepto y quiere que la realidad refleje la ficción como ella cree que la ficción refleja la realidad. Por consiguiente, trata de revivir las aventuras que ha conocido en los libros en la vida real:

[...] en la misma Carlota, adivino la decadencia de su novela... Se delatan los fracasos del presente en el afán de revivir una fecha anterior. [...] Me hiere vivamente la mirada de Carlota, que quiere leer en mí el epílogo... Yo enriquecería la aventura con otro dulce episodio; pero Carlota pretende reeditarla corrigiendo bien las erratas, añadiéndole un minucioso colofón. Ella querría hacerme recorrer el largo camino del amor burgués para adquirir lo que ya pudo lograrse por el atajo del instinto. (163, 164)

Para demostrar y subrayar lo absurdo de considerar la ficción como

reflejo fiel de la realidad, el profesor la parodia. En vez de caer en el sentimentalismo hacia Carlota, como el primer Werther, el profesor sólo practica el erotismo: "Acaso sospecha de mi morosa detención en las agudas cimas de sus senos, que amenazan horadar la blusa" (139). También subvierte una de las escenas más trágicas de Shakespeare, el suicidio de Ofelia:

Yo afirmo que Ofelia no pudo matarse por aquel príncipe gordo [...] El drama tuvo un origen bien sencillo, que Shakespeare no quiso revelar: en aquel siglo, la mujer sufría sobrada pomposidad de indumentaria para que sus piernas conservasen la juvenil ligereza. Ofelia se asomó quizá al estanque a perseguir una libélula y tropezó en el ruedo... Cuando quiso agarrarse [...] ya la tela mojada le tenía cautivos los pies. Debemos a aquel embarazo una magnífica tragedia. (158)

Esto es lo que la ficción sería si fuera, de hecho, el reflejo de la realidad. Incluso se refunde con intención paródica una escena de *Anna Karenina* en que el narrador sueña con una mujer rechazada que se suicida: "Pasa un camión [...] extraen de entre las ruedas del camión un cuerpo destrozado de mujer. Es Ruth hecha pedazos. El sombrerito verde rueda por tierra [...] Yo me obstino en pensar que no se trata de un suicidio..." (78). Por medio de la parodia el lector se ve siempre obligado a ser consciente de la artificialidad del texto porque el texto imita conscientemente el arte u otro texto anterior.

El capítulo cinco es muy distinto de los otros capítulos de esta novela en el sentido de que rompe con las expectativas del lector. La novela hasta este momento es una colección de capítulos vinculados por el narrador, el profesor inútil, por su narración en el presente de sus aventuras amorosas. Pero en esta quinta parte ya

no se narra en el presente, sino en el pasado, y el narrador se ha convertido en funcionario de la Sociedad de Pompas Fúnebres (178). Sin embargo, es el mismo narrador de la parte anterior porque hace referencia a un personaje del capítulo cuatro: "bajó al fondo del estanque--como en otros tiempos la de Carlota--" (238). Mucho más significativo es el hecho de que, a diferencia de la primera parte presentada como la narración directa del narrador dirigida a una destinataria específica, este capítulo se presenta en la tradición de *Don Quijote*, como parte de otro libro escrito con Trótula: "Le seguí la pista, y mi labor policiaca dio como fruto un libro--inconcluso, del cual aparecen aquí dos capítulos [...] Mientras ordeno el resto del volumen, quiero entregar a la indiferencia o a la curiosidad del público estas páginas preliminares" (172). Se está en el proceso de escribir este libro, un libro que no puede ser categorizado según los criterios tradicionales: "Trótula y yo, en largas sesiones nocturnas, nos propusimos recoger en este libro las menos sonadas fechorías del Caído, las que no figuran en los grandes catálogos. Nuestro libro habrá de ser una rara colección de diabluras inéditas. Y alguna vez se escribirá, puesto que Trótula persiste en concederme su amor y en prestarme su archivo" (174). Es otro caso de la refundición de un personaje legendario, modernizándolo. Ella es la encarnación de la reconfiguración metaficcional que hemos visto a lo largo de esta novela: ella continúa el linaje de la hechicera vieja pero esta tradición está refundida en una joven sensual, de modo parecido a los mitos y textos literarios del pasado refundidos por la vanguardia. En ella

se juntan lo medieval y lo moderno, como en la casa del profesor Mirabel, del primer capítulo, donde: "En la misma casa, la prehistoria y el futurismo se contemplan" (51). Es también el caso de nuestra novela donde las ficciones del pasado se reconfiguran en la escritura moderna de la vanguardia.

"En resumen" representa la cumbre de las técnicas metaficcionales en esta novela. De un modo parecido a la utilización del mito dentro de la ficción, se presenta en esta sección una ficción dentro de la ficción. Como veremos, es la encarnación definitiva de una creación que se re-crea. De hecho, "En resumen" está compuesto de tres niveles de diégesis: hay una especie de espiral de niveles ficcionales acodados el uno sobre el otro. El narrador está leyendo *Transmigración* de Julio Aznar. Pero Julio Aznar, a diferencia de Jaime Torres Bodet a quien el narrador se refiere en la dedicatoria del capítulo cinco (173), es un autor ficticio quien, además, aparece como personaje en otras novelas jarnesianas: *Paula y Paulita*, *El convidado de papel* y *Lo Rojo lo Azul* (Oostendorp 222). Julio Aznar es "gran amigo" del narrador, por supuesto, ya que los dos nacieron de la misma fuente. El narrador nos informa que "me sumerjo en la lectura" (248) y nosotros, los lectores de esta novela, también nos "sumergimos" en esta novela dentro de nuestra novela.

Esta novela dentro de la novela trata de la historia de un hombre llamado Judas que, mientras trabaja en Puerto Rico, recibe fotografías de su amada Araceli en España porque: "Judas, que imprimía la máxima claridad a sus negocios, no quería en este amor

ser víctima del fraude, y exigió al salir de Augusta una ordenada renovación de la imagen que él traía dentro del corazón y en la cartera" (248-249). En cada carta se cita una sentencia escogida--por ejemplo, "El trabajo es fuente de salud" (249)--como si estas máximas, expresión de "verdades" generales, prestaran más veracidad a las fotos. Sin embargo, cuando Judas regresa a España, conoce la verdad: "¡Había estado recibiendo fotografías de la madre, con el rostro, corregido y aumentado de la hija!" (252). Le engañan para que crea que Araceli ha florecido en mujer adulta cuando en realidad es pálida y esquelética. El personaje de Judas comete el error grave de tomar la representación fotográfica de su amada como el reflejo fiel de la realidad, sólo para quedarse desilusionado. La imagen no es la representación ni la sustitución de la realidad; es una creación basada en fragmentos de la realidad (la cara es de Araceli pero los brazos son de su madre Carmen). Esta situación es una referencia clara al estatus de la ficción: hay referencias al mundo externo pero crean otra "realidad".

Judas no puede aceptar su situación y decide convertirse en un personaje de novela: "Aquella patética situación, ¿no le empuja a desprenderse de su trivial personalidad mercantil para ascender a la categoría de ente de novela?" (252). En una parodia de la literatura realista en que los personajes deben parecer como personas verdaderas, Judas decide conscientemente convertirse en un personaje de novela, literalmente realizando el adagio repetido a menudo: "*Los personajes de esta novela parecen arrancados de la misma vida*" (253). En un giro complementario sobre la realidad y la

ficción, nuestro narrador le llama Judas Iscariote porque: "al cambiar de zona ha pasado a ser un traidor a la realidad, ha pasado a ser una mentira graciosa [...] Judas continúa siendo un personaje falso en la vida ordinaria, pero verdadero, auténtico, dentro de la novela" (255). Como el ejemplo máximo de una creación que es recreada, Judas se re-crea, renaciendo en otro ente novelesco (254), para así mitologizarse: "los hombres que se convierten en mitos, como Judas" (254). Por medio de la decisión consciente de crear su propia realidad ha entrado en el tiempo mítico o ficcional del pluscuampresente.

Como podemos ver, toda esta novela intradieгética es, de hecho, el resumen de los conceptos metaficcionales en que está basado el texto. La insistencia en estos conceptos prepara el terreno para el epílogo de nuestra novela. "Abandonemos, pues, la novela de nuestro amigo y atengámonos a este ligero capítulo de la nuestra" (256) sugiere el narrador. Y la prostituta con quien comparte este capítulo le pregunta: "¿De modo es que yo vine aquí a preparar contigo un capítulo de novela?" "--Un epílogo" (257). Y fiel a la tradición de erotismo metaficcional que se ha establecido en nuestro texto: "Ella [...] prosigue ya tranquilamente la realización del epílogo. El delicioso resumen despliega en abanico todas las gracias de una modelo a prueba" (258). El narrador, como Judas, pertenece al tiempo mítico: "¿Quién me conmueve y abrasa? ¿Un sencillo apóstol del amor o algún astuto comediante? ¿Judas Tadeo o Judas Iscariote? Siento que su boca está borrando todas las diferencias [...] Verdad y embuste pueden fundirse aquí en un

concepto más alto" (258-259). La prostituta constituye el epílogo del libro porque "en ella busca, disueltos los contrastes, la síntesis de todas las mujeres y de todos los amores que ha conocido. Por ella se rompe la valla que separa la vida heroica y gloriosa y así el profesor entra, tal como Judas Tadeo, en la vida auténtica" (Oostendorp 224). El profesor pertenece a la realidad conscientemente creada, y, por extensión a la vida auténtica. Compara esta situación con un parto ideal: "de dar luz a un ente novelesco, de gran porvenir [...]. Acabo de ver cómo Judas Tadeo, personaje que vivía malamente en la realidad, acaba de arrancarse de ella. [...] parece que se decide a arrostrar las gloriosas vicisitudes de un héroe de novela" (Jarnés 1934, 254). Otra vez subvierte las nociones tradicionales de la ficción porque retuerce la de la realidad "verdadera": Judas es falso en la vida cotidiana pero auténtico dentro de la novela, cuando tradicionalmente es la novela la que es acusada de ser falsa. Sin embargo, es verdad que Judas sólo puede considerarse auténtico dentro de la novela porque es un ente novelesco. No podemos analizarlo como persona porque es personaje. Si bien hay, por supuesto, vínculos entre el mundo externo y el mundo ficticio, cada uno representa realidades auténticas y el uno no puede sustituirse por el otro aunque funcionan de manera complementaria. Y, en cierto sentido, cada persona se crea o re-crea el mundo externo por medio de su perspectiva, y admitir y disfrutar de este hecho subjetivo es vivir auténticamente.

CONCLUSIÓN - TODO LO VIEJO VUELVE A SER NUEVO

The only possible commitment for the writer is literature.
(Robbe-Grillet 141)

[The novel] is not conceived with a view to a task defined in advance. It does not serve to set forth, to translate things existing before it, outside it. It does not express, it explores, and what it explores is itself.
(Robbe-Grillet 160)

La novela, como todo género literario, está cambiando continuamente. En ciertas épocas estos cambios son más evidentes, y se plasman en la formación de escuelas o movimientos y en manifiestos que promueven una postura radicalmente innovadora, como sucede con la vanguardia de los años 20. Sin embargo, no se construye de la nada, y el arte anterior suele ser el catalizador para el arte subsiguiente, estableciendo con él una relación que puede ser positiva o negativa, pero que resulta siempre dinámica. Éste es el caso de nuestra novela *El profesor inútil* de Jarnés. Esta novela, como toda novela vanguardista, representa un intento de librarse de las fórmulas trilladas del realismo decimonónico, ya estancado. Siguiendo las pistas de escritores como Unamuno y Valle-Inclán, Jarnés experimenta con las formas narrativas. *El profesor inútil*, perteneciente al género efímero de la novela experimental

de los años veinte, se presenta como artefacto y no como la ficcionalización de la realidad, todavía corriente en esta época. Por medio de ciertos recursos relacionados con la "deshumanización", nuestro autor logra crear una literatura auto-consciente. La palabra "deshumanización" quizá resulte un poco engañosa porque no se trata verdaderamente de una "mecanización" sino de una "deformación" que necesariamente llama la atención a su propia forma, a su presentación material, al "arte" de escribir. La forma se contextualiza, es decir, se refleja en el texto mismo y es expresado explícitamente en los monólogos interiores del profesor/narrador, e implícitamente, de manera más sugerente e ingeniosa, por medio de la re-elaboración de elementos de la mitología y de la literatura en general así como por medio del erotismo. Pero como hemos demostrado, no se trata simplemente de un interés fetichístico por la forma; la novela de Jarnés constituye, de hecho, una meditación sobre la obra de arte como *creación humana*.

A lo largo de *El profesor inútil* se presenta la perspectiva subjetiva, lírica del narrador. Por medio de sus citas amorosas, aparentemente sin rumbo y sin sentido, se examina la dinámica del deseo. Este deseo sexual refleja la relación entre el narrador y el destinatario (*narratee*). Hemos visto cómo la ficción no trata de información "necesaria", esencialmente cuenta, narra. Y los mejores narradores saben que es la forma de narrar lo que seduce al oyente. Incluso las historias pueden seguir siendo las mismas pero la manera en que se narran, el énfasis particular de su

reconfiguración, las hace nuevas, y abre perspectivas frescas sobre el pasado. Aunque los vanguardistas pretenden rechazar todo lo anterior, no consiguen hacerlo en sus propias obras. Sólo se puede remodelar el "barro" anterior. Como Pérez Firmat afirma:

Even while rejecting the nineteenth-century genre, the new novel is still relatable to it in a way that sets the two classes in competition. Vanguard fiction, for all its innovativeness, still aspires to speak for the novel. It still aspires to that same general territory occupied by the nineteenth-century genre. Rather than making a fresh start, it seeks to recolonize as a not-so-distant relative of the genre it wants to replace. (33)

Por consiguiente, aunque la novela vanguardista no disfrutó de una vida larga, las novelas como *El profesor inútil* tampoco "murieron" en un vacío. La literatura es un hilo continuo que nunca puede romper con su pasado. Cada movimiento nuevo se construye sobre otro movimiento anterior, sin esta basa nunca podría mantenerse en pie. Pero el arte nuevo no sólo se construye por medio de la oposición al arte anterior (como pretende la vanguardia) sino que reconfigura otros momentos literarios. Una y otra vez, estas premisas novelísticas vuelven a producirse. Podemos ver cómo "le nouveau roman" de Robbe-Grillet, y las novelas "deshumanizadas" españolas de los años cincuenta en adelante han reinventado, hasta cierto punto, los ideales de la novela vanguardista. Como las tendencias sociales se repiten, así se repiten las tendencias literarias. De modo parecido a los años veinte, una época de gran industrialización y consumo, la época moderna (desde los años cincuenta) se halla en otra gran ola de desarrollo. Gil Casado afirma que "frente a las tendencias

egalitarias y la nivelación que impone el consumo masivo, el escritor buscó la diferenciación y, una vez más, afirmó su conciencia de clase, refugiándose en el elitismo, prefiriendo un arte abstracto, una expresión hermética y una temática deshumanizada" (21).

Gil Casado en *La novela deshumanizada española (1958-1988)* examina este tipo de novela en España de autores como Luis Goytisolo, Emilio Sánchez Ortiz y Esther Tusquets. Demuestra como la deshumanización: "sigue una línea que, arrancando de Unamuno, pasa por Gómez de la Serna, por Rosa Chacel y otros orteguistas, se reanuda con Manuel Arce, y potenciada por Benet culmina en las tendencias de la novela actual" (391). Y aunque las novelas de estos escritores asumen muchas formas diferentes (creacionismo, primigenización, psicopatía, detectivismo, etc. [Gil Casado 390]) son todas fundamentalmente autorreferenciales.

Robbe-Grillet, en *For a New Novel*, hace eco de las declaraciones hechas por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*; él también considera la novela típicamente realista un género muerto, agotado: "the composition of the novel of the nineteenth-century type, which was life itself a hundred years ago, is no longer anything but an empty formula, serving only as the basis for tiresome parodies" (Robbe-Grillet 135). Respondiendo a las críticas dirigidas contra el concepto de la nueva novela (que es un género demasiado frío, objetivo, "inhumano"), Robbe-Grillet afirma que es, de hecho, mucho menos objetiva que cualquier novela realista (arraigada frecuentemente en un narrador omnisciente). Es, incluso,

muy subjetiva (no en el sentido metafísico) y, por consiguiente, muy "humana" porque la narración es presentada por medio de la conciencia de un narrador específico: "Even if many objects are presented and are described with great care, there is always, and especially, the eye which sees them, the thought which reexamines them, the passion which distorts them" (Robbe-Grillet 137). De modo parecido a la novela experimental, la nueva novela también se basa en la esencia de la creación; no pretende reflejar la realidad empírica o tangible sino una realidad creativa: "It [la descripción] once claimed to reproduce a pre-existing reality; it now asserts its creative function" (Robbe-Grillet 147). Robbe-Grillet también parece negar la pretensión de la novela tradicional anterior de presentar una visión transcendental, porque según él, el arte trata del arte:

The significations of the world around us are no more than partial, provisional, even contradictory, and always contested. How could the work of art claim to illustrate a signification known in advance, whatever it might be? The modern novel, [...] is an exploration, but an exploration which itself creates its own significations, as it proceeds. [...] (Robbe-Grillet 141)

La nueva novela, como la novela experimental, juega con el concepto de la realidad: "The *real*, the *false*, and *illusion* become more or less the subject of all modern works; this one, instead of claiming to be a piece of reality, is developed as a reflection on reality (or on the *dearth of reality*, as Breton calls it). It no longer seeks to conceal its necessarily *deceptive* character by offering itself as a 'real-life story'" (Robbe-Grillet 151). No sólo no quiere intentar reflejar la realidad "objetiva", sino que pone en

duda la existencia misma de este tipo de realidad.

La nueva novela, como la novela vanguardista, o como todo el movimiento vanguardista, se define en términos negativos, por lo que *no* es. Las afirmaciones sobre la nueva novela, aplicables también, hasta cierto punto, a la novela experimental, resumen su esencia:

Il est evident que ce qui est important dans le roman français contemporain, ce n'est pas l'histoire,

ce n'est pas l'intrigue;
 ce n'est pas l'amour;
 ce n'est pas la vie;
 ce n'est pas la mort;
 ce n'est pas les personnages;
 ni les situations;
 ni les choses;
 mais la Technique du romancier.

(Fossard citado en Morrissette 33)

La nueva novela francesa es una exageración de las técnicas ficcionales, y este género, como la novela vanguardista, tuvo un alcance limitado. Sobre las cenizas de o paralelamente a estas experimentaciones nace la literatura contemporánea metaficcional. Esta literatura--de Borges, García Márquez, John Barth, Julian Barnes, Nabokov, y un largo etcétera--sigue siendo metaficcional pero mucho más sofisticada, sin el extremismo del pasado.

Siempre dentro del marco del tema de la metaficción, podemos ver cómo cada "nuevo" movimiento o novela es la continuación y reconfiguración de otro anterior. Por consiguiente, *El profesor inútil* de Jarnés, o la novela experimental en general, no nos ofrece simplemente un mundo hermético basado en una estética esotérica que nació y murió en la época de pre-guerra, sino una novela que forma parte del tejido de la literatura misma.

BIBLIOGRAFIA

- A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1982.
- Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Barthes, Roland. *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Berstein, J.S. *Benjamín Jarnés*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1972.
- Bitner Wiseman, Mary. *The Ecstasies of Roland Barthes*. New York: Routledge, 1989.
- Bosveuil, Simone. "Proust y la novela española de los años 30: Ensayo de interpretación". *La novela lírica II. Pérez de Ayala, Jarnés*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, 1983. 121-135.
- Boyd, Michael. *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. Lewisberg: University Press, 1983.
- Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Colección Fundamentos 72. Madrid: Ediciones ISTMO, 1981.
- Brown, G.G. *El siglo XX en Historia de la literatura española 6*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.
- Buckley, Ramón y John Crispin. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- Campbell, Joseph. *The Masks of God: Occidental Mythology*. New York: Penguin Books, 1987.
- Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. New York: Dover Publications, 1953.
- Chambers, Ross. *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction. Theory and History of Literature, Volume 12*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction*. Bergen: Universitetsforlaget, 1981.
- Concha, Victor de la. *Epoca contemporánea: 1914-1934. Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Edición Crítica, 1984.
- Crispin, John. *La novela experimental en la generación de 1925: orígenes, manifestaciones e importancia histórica*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1985.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel. Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Fuentes, Victor. *Benjamín Jarnes: Bio-grafía y metaficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.
- "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación". *Romanic Review*. 63 (1972): 211-218.
- "La narrativa española de vanguardia (1923-1931)". *Historia crítica de la literatura española, época contemporánea: 1914-1939*. Ed. Víctor G. de la Concha. Barcelona: Editorial Crítica, 1984. 561-564.
- Geist, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Editorial Labor, 1980.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Gil Casado, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Girard, René. *Deceit, Desire and the Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- Gracia García, Jordi. *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- Hernando, Miguel Angel. *Prosa vanguardista en la generación del 27 (gecé y La Gaceta Literaria)*. Madrid: Editorial prensa española, 1975.

- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980.
- *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- Ilie, Paul. *Documents of the Spanish Vanguard*. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 1969.
- Jacob, Max. *Le Cornet à dés*. Paris: NRF, 1948.
- Jarnés, Benjamín. *El convidado de papel*. Nueva biblioteca de autores aragoneses. Zaragoza: Guara Editorial, 1979.
- *Ejercicios*. Madrid: Cuadernos literarios, 1927.
- *El profesor inútil*. Madrid: Revista de Occidente, 1926.
- *El profesor inútil*. Madrid: Espasa-Calpe, 1934.
- *Textos y márgenes*. Cuadernos Jarnesianos - 9. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Kellman, Steven G. *The Self-Begetting Novel*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Latre, María Pilar Martínez. *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979.
- López Campillo, Evelyne. *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972.
- Maliandi, Ricardo. *La novela dentro de la novela*. Buenos Aires: Ramos Americana, 1981.
- Moriarty, Michael. *Roland Barthes*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Morrisette, Bruce. *Les Romans de Robbe-Grillet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- Nora, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- *Ideas sobre el teatro y la novela*. Nueva ed., rev. y ampliada. Madrid: Revista de Occidente en Alanza Editorial, 1982.

- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions*. Durham: Duke University Press, 1982.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- Robbe-Grillet, Alain. *For a New Novel. Essays on Fiction*. Translated by Richard Howard. New York: Books for Libraries Press, 1970.
- Rose, Margaret A. *Parody//Meta-Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Russel, Sharon Elaine. *The Spanish Novel from 1926 to 1936: From Aestheticism to Social Commitment*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1980.
- Salinas, Pedro. *Víspera del gozo*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.
- Soria Olmedo, Andrés. *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1988.
- Spencer, Sharon. *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. New York: New York University Press, 1971.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1984.
- *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.
- Stonehill, Brian. *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1988.
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Edición de Germán Gullón. Colección Austral 115. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Villanueva, Darío. *La novela lírica II. Pérez de Ayala, Jarnés. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1983.

Wasserman, George. *Roland Barthes*. Boston: Twayne Publishers, 1981.

Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.

Zuleta, Emilia de. *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid: Editorial Gredos, 1977.