

Benjamín Jarnés

LOCURA
Y MUERTE
DE NADIE

*edición de
Víctor Fuentes*

© - STOCKCERO - ©

Copyright © heirs of Benjamín Jarnés
Copyright foreword & notes © Víctor Fuentes
of this edition © Stockcero 2008
1st. Stockcero edition: 2008

ISBN: 978-1-934768-14-3

Library of Congress Control Number: 2008934648

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface
Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.
3785 N.W. 82nd Avenue
Doral, FL 33166
USA
stockcero@stockcero.com

www.stockcero.com

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	vii
<i>Esta edición</i>	xxxiii
<i>Bibliografía citada</i>	xxxv

LOCURA Y MUERTE DE NADIE

<i>Prólogo</i>	5
<i>I. El alza del trigo</i>	9
<i>II. Firmado y rubricado</i>	19
<i>III. Amor disperso</i>	33
<i>IV. Campo magnético</i>	45
<i>V. Punto muerto y evasión</i>	57
<i>VI. Noche de placer</i>	67
<i>VII. Sancho, padre común</i>	77
<i>VIII. Textos vivos</i>	91
<i>IX. Viraje histórico</i>	99
<i>X. Galería de paisajes</i>	109
<i>XI. Los Monte Azul</i>	119
<i>XII. Auto de fe</i>	129
<i>XIII. Bodegón y celos</i>	139

<i>XIV. El soldado desconocido</i>	149
<i>XV. Las dos muchedumbres</i>	159
<i>XVI. Hallazgos de bibliófilo</i>	175
<i>XVII. Nocturno y fuga</i>	187
<i>XVIII. La heroína fiel</i>	197
<i>XIX. La goma de borrar</i>	207
<i>XX. El Banco Agrícola</i>	219
<i>XXI. Remate y preludeo</i>	231

INTRODUCCIÓN

Novela vanguardista, deshumanizada, nueva, intelectual, lírica, anti-novela, metanovela, todos estos términos se han barajado para intentar definir la novedad y especificidad de la original novelística jarnesiana, lo cual, ya de por sí, apunta a la riqueza innovadora de ésta. Escrita entre los años 20 y 40, cortada en dos períodos por los trágicos y dramáticos acontecimientos de la guerra civil y del exilio mexicano; el primero de ellos, entre 1925 y 1936, fue el de su esplendor, alcanzando un punto culminante en 1929, año en que se publican, entre otros escritos y libros, las novelas *Locura y muerte de Nadie* y *Paula y Paulita*. En este mismo año, Benjamín Jarnés recibe un rendido homenaje de los escritores e intelectuales españoles más destacados del momento.

No es extraño que escriba un ensayo en elogio de 1929: *annus mirabilis* para él, y del cual celebra el auge del libro que se está viviendo en ese momento y «...el espíritu de la juventud que briosamente comienza a volver la espalda al

pasado, a pensar con toda alegría y serenidad en el presente, único modo de elaborar en firme los años que han de venir» (168)ⁱ. No obstante, aquel 1929 también fue el final de aquellos «felices años veinte» en que la sociedad española, al igual que la europea y la americana, creyendo haber dejado atrás los horrores de la I^a Guerra Mundial se habían entregado, y bajo una coyuntura económica favorable, a un alegre desenfreno vitalista celebrando los logros tecnológicos de la sociedad urbana, maquinista, y el incipiente asomo de la sociedad del consumo y del espectáculo. En los centros urbanos españoles, bajo la llamada «dictablanda» del general Primo de Rivera prosiguió el progreso de modernización propiciado por la neutralidad de la Nación en la I^a guerra mundial, aunque con sus grandes desajustes entre las clases sociales y la ciudad y el campo. Ya en el mismo 1929 el sistema político y social de la dictadura se veía rebasado por las fuerzas «vivas» de la sociedad: los estudiantes e intelectuales, más el movimiento obrero, reprimido bajo la dictadura, serían las fuerzas de choque de un movimiento que, en los dos años inmediatos, derrocarían a la dictadura y a la monarquía, tan sometida a aquella, y traería el advenimiento de la república. En el panorama internacional el «crash» de Wall Street de 1929 iba a dar su golpe definitivo a aquella década, un tanto insensatamente feliz, por lo ajena que estuvo a los conflictos que se estaban gestando y que harían de la década de los años 30 una de las más dramáticas y trágicas del

i Recogió este artículo, con el título de «Un año menos» en *Cartas al Ebro* (165-169). Por mi parte, documenté tal auge editorial de los últimos años de la dictadura en *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936* (29-50). Dicho «boom» editorial tuvo un marcado signo de izquierda. Curiosamente, la edición de 1929 de *Locura y muerte de Nadie* no se publicó en la editorial de la Revista de Occidente, con la cual Jarnés estaba tan identificado, sino en Ediciones Oriente (nótese ya en los nombres el cambio de orientación ideológica), una de las nuevas editoriales divulgadoras del pensamiento y la literatura «progresistas».

siglo XX. Diez años después, en 1939, quedaba derrotada la República española, el general Franco imponía a la Nación su dictadura, está sí durísima, e Hitler desencadenaba el comienzo de la II^a Guerra Mundial.

Me he extendido en esta sucinta mención de aquel período pues forma el contexto histórico, social, artístico y cultural de las tres versiones escritas por Benjamín Jarnés de *Locura y muerte de Nadie*.ⁱⁱ La tercera, y definitiva, está firmada en 1937, aunque quedó inédita a la muerte del autor. Se dio el caso que éste, en 1948, había regresado del exilio mexicano, enfermo, para morir –agosto de 1949– en su casa madrileña, en la calle Santa Engracia 58, donde tanto había disfrutado de la gloria literaria, y en la cual volvió a vivir sus últimos días, pero, ahora, en el completo olvido.ⁱⁱⁱ Su viuda, Gregoria Bergua (*a la que tuve el honor de conocer en aquel mismo piso en el verano de 1963 o 64, y poco antes de su muerte*) hizo llegar el manuscrito de la novela a Joaquín Entrambasaguas quien la publicó en *Las mejores novelas contemporáneas*, VII (1961), en colaboración con María del Pilar Palomo, como la mejor de 1929, aunque con la anomalía de que la versión que publicaba no era la de ese año, sino la nueva de 1937, con significativos cambios que la convierten en la misma y en otra novela diferente. El que Joaquín Entrambasaguas, crítico tan identi-

ii Digo tres versiones, pues antecede a la novela publicada en 1929, una versión, muy sintetizada, de 27 páginas, publicada en el tomo XIX, de la *Revista de Occidente*: Enero-Febrero-Marzo. Se extiende sobre esto, María Calderón Conejero en «Proceso de elaboración de las tres versiones de *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés».

iii «Paralítico, inconsciente, reducido al silencio, alienado de la real convivencia», así le encontró su admirador y amigo Idelfonso-Manuel Gil cuando le fue a visitar en febrero de 1948, como nos cuenta en el «Prólogo» al libro de María Pilar Martínez Latre, p.8. Igualmente, otro de su grupo de jóvenes amigos y colaboradores durante la República, Ricardo Gullón nos dejó testimonio de la desoladora impresión que le causó el volver a ver, a su admirado y querido amigo, en tan lastimoso estado, «Persona y personaje en Benjamín Jarnés», *Jornadas Jarnesianas*, p. 105

ficado con el franquismo y la falange, a principios de los años 60, diera a la estampa y alabara una obra de un escritor republicano y exiliado, puede verse como señal de los cambios que ya para entonces se empezaban a vivir en la sociedad española bajo el franquismo; uno de ellos, el del comienzo de la valorización de los escritores del exilio, aunque, en este caso, el editor, tan adicto al Régimen, se amparaba en algún dictorio de visos políticos contra ciertos pasajes de la obra y en que la hacía pasar por una novela de 1929, y no la firmada en 1937, en plena guerra y en el campo republicano.

Enterrada y olvidada en aquel compendio antológico, quedó esta segunda edición de la novela, hasta que en 1996 conoció una tercera edición, basada en la misma versión de 1937, a cargo de la editorial Viamonte, con una Introducción de Ildefonso-Manuel Gil, escritor amigo y admirador de Jarnés, quien durante la posguerra estuvo muy postergado, acogiéndose a finales de los años 50 al exilio económico en universidades norteamericanas. Por uno de esos designios del azar, don Ildefonso fue miembro, muy tolerante y comprensivo, del comité de mi tesis doctoral, *La obra de Benjamín Jarnés, un estudio de su novelística y de su estética*, completada en la Universidad de Nueva York en diciembre de 1964 (y no en 1967, como se suele citar en algunas Bibliografías), la cual constituyó un prematuro esfuerzo, y el primero (aunque sólo fuera por el número de páginas) de revalorización académica de la obra del gran escritor aragonés, tan menospreciado en aquellas fechas.^{iv}

iv Ya en 1962, Eugenio de Nora se ocupó de Benjamín Jarnés en su *La novela española contemporánea (1927-1939)*, II, pero con una valoración bastante negativa. A principios de los años 60, una estudiosa argentina, Emilia de Zuleta, quizá alentada por Guillermo de Torre, admirador de Jarnés, emprendió, al igual que yo, la revalorización de Jarnés, publicando, en 1977, el libro *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. En la misma década, el profesor norteamericano J.S. Bernstein dio a la estampa su *Benjamín Jarnés*, 1971, y la profesora de la Universidad de Logroño, Pilar

Desde finales de los 60, y en la década de los años 70, publiqué una serie de artículos postulando su recuperación crítica, la cual empezó a consolidarse en la celebración del I^{er} Centenario del nacimiento del autor (Zaragoza, 27-30 de septiembre, 1988): véase el volumen publicado por la Institución Fernando el Católico, *Jornadas Jarnesianas. Ponencias y publicaciones*.

Por las mismas fechas, la misma Institución publicó mi libro, *Benjamín Jarnés: Bio-grafía y metaficción*, en el cual hacía una nueva revisión de la obra creadora del autor, ahora desde los supuestos de la nueva crítica de entre finales de los años 60 a los 80, partiendo del grupo parisino *Tel Quel* que fundía el estructuralismo con la actualización de las aportaciones de los formalistas rusos de los años 20. De dicha nueva crítica, a ambos lados del Atlántico, derivarían tendencias teóricas como las de «la escritura», la «deconstrucción», «el placer del texto» y una serie de conceptos críticos, tales como «intertextualidad», «metaficción», «defamiliarización» y «parodia» como «híbrido dialogado», según la definición de Bajtín, muy apropiados para una comprensión crítica de Jarnés y de sus novelas, a las que podemos considerar como precursoras de la modalidad de la metaficción, generalizada en los años 70 y 80 en la novelística española, europea y americana.

Coincidiendo con las nuevas aportaciones de la teoría literaria, desde los años 90 del siglo pasado y en lo que va del siglo XXI, una pléyade de nuevos críticos han logrado, ¡por fin!, colocar la figura y la obra de Benjamín Jarnés en un primer plano de actualidad. Cito aquí, y por orden alfabético, la lista de sus nombres, de quienes han sido cali-

Martínez Latre el suyo aludido en la nota anterior, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, en 1979. Sobre la suerte crítica de la obra de Jarnés, contamos con el reciente y comprensivo estudio de Nigel Dennis, «¿La hora de Jarnés?».

ficados como «Los nuevos jarnesianos»: David Conte, Juan Domínguez Lasierra, María Soledad Fernández Utrera, Jordi Gracia García, Robert P. Hershberger, Juan Herrero Senés, Roberta Johnson, Juan Lanz, Francis Lough, Armando Pego Puigbó, Carlos Ramos, Domingo Rodenas de Moya, José Enrique Serrano Asenjo, Francisco Soguero García.^v Es de esperar que este «renacimiento» crítico en torno a la obra de Benjamín Jarnés redunde en el interés de editores, profesores y lectores en sus libros, varios de ellos también reeditados en los últimos años. Con tal fin, y queriendo llegar tanto al lector universitario como al no especializado, sale a la palestra esta quinta edición de *Locura y muerte de Nadie*; tercera, en realidad, como novela publicada por separado.

De gran originalidad es este título que se mantiene en las tres diferentes versiones aparecidas: *Locura y muerte de Nadie*, alusivo al género de novela biográfica, pero que, paradójicamente, al ser Nadie el biografiado, la deja sin personaje, ni historia, lo cual, en el terreno de la ficción o, mejor de la metaficción, cumple uno de los propósitos de la novela vanguardista: destruir, desconstruir, la novela realista tradicional, llevándola de la supuesta realidad a la propuesta textualidad. En ella se plantea la problemática del sentido que puede tener un «héroe», individual, de novela –y, por extensión un ser particular de la vida real– en la sociedad, tecnológica, de las masas y, también (*algo en lo que no suele reparar la crítica*), de la incipiente, por aquellas

v Para una última, y muy completa, selecta bibliografía crítica jarnesiana, véase la reciente «Bibliografía sobre Jarnés», de la edición *El aprendizaje de brujo* con *La dama aventurera*, a cargo de Francisco M. Soguero García.

fechas, sociedad y cultura del consumo y del espectáculo. De aquí que se actualice, en la novela, la intertextualidad y el paragón paródico con don Quijote (y también con Hamlet, pues Juan Sánchez vuelve a debatirse entre el «Ser o no Ser» y como ambos, don Quijote y Hamlet, se ve abocado a la «locura»; en su caso, desde el título de la novela), quien ya vivió la imposibilidad de ser un héroe de la novela de caballería en el mundo de la naciente burguesía,^{vi} y la relación con otras novelas de la vida moderna, protagonizadas por personajes alienados, personal y socialmente, como *Niebla* de Unamuno^{vii}, o *Metamorfosis* de Kafka. Ateniéndome a esto, en un ensayo publicado en 1972, señalaba que *Locura y muerte de Nadie* es «uno de los testimonios novelescos más patéticos que se pueda encontrar en la literatura europea de entreguerras de la anulación y trituración del individuo en la sociedad maquinista y de las masas».^{viii}

Retomando el tema de Nadie y de Nada, poco tiempo después, Antonio Machado en su *Juan de Mairena*, nos introduce un breve boceto de una comedia, titulada *Don Nadie en la Corte* en tres brevísimos actos: El protagonista acude a casa de don Claudio, y al ver que éste no llegaba (según refiere, posteriormente, el criado, pues Don Nadie es invisible en la pieza), dijo que no volvería más, y dejó su tarjeta, «José María Nadie. Del comercio». Cuando, en el tercer

vi Sobre estos temas y aspectos de la supresión del héroe en la ficción moderna y de la relación de Juan Sánchez con don Quijote y Sancho (con éste ya desde la semejanza onomástica) se extiende Francis Lough en su ensayo, «Writing out the Hero: Benjamín Jarnes's *Locura y muerte de Nadie*».

vii Ya Roberta Jonhson señalaba las afinidades partiendo de la semejanza de nombres de los protagonistas o, mejor, «agonistas», Augusto Pérez y Juan Sánchez, en *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*: 288.

viii En «La narrativa española de vanguardia: Un ensayo de interpretación», p. 211. Me satisface ver que Carlos Ramos recoge esta cita al tratar de la novela en su valioso libro, *Ciudades en Mente. Dos incursiones en el espacio urbano de la narrativa española moderna (1887-1934)*, publicado en el 2002.

acto, don Claudio, tras oír esta relación, se mira en el espejo del tocador de la sala en donde había estado Nadie, el espejo da una vuelta de campana y le presenta su revés de madera (*Obras* 380). Poco antes, Machado había escrito:

Nunca, nada, nadie. Tres palabras terribles; sobre todo la última (Nadie es La personificación de la nada). El hombre, sin embargo, se encara con ellas, Y acaba perdiéndolas el miedo... ¡Don Nadie! ¡Don José María Nadie! ¡El Excelentísimo señor don Nadie! Conviene os habituéis –habla Mairena a sus Discípulos– a pensar en él y a imaginarlo (356).

Dejando a consideración del lector las disquisiciones de la novela y de Machado sobre Don Nadie, paso a considerar (sin mirarme en el espejo, por si acaso), en forma esquemática, los aspectos centrales de la «nueva novela» jarnesiana plasmados en las sucesivas versiones de *Locura y muerte de Nadie* y de cómo la de 1937, bastante aumentada y redondeada, sigue siendo la misma novela que la publicada en 1929 y, al mismo tiempo, otra distinta. Y entiendo lo nuevo en Jarnés como lo define Roland Barthes, en *El placer de texto*: no como moda, sino como deleite, colmado de la alegría que proporciona la originalidad. Este «placer del texto», tan manifiesto en toda su prosa narrativa, se contrapone en *Locura y muerte de Nadie* a la inquietud y la angustia del contenido: tiene hasta un sentido cártico^{ix}.

El propio autor en el Prólogo de esta novela, ya desde

ix Merecería hacerse un estudio comparativo de los supuestos delineados por Barthes en *El placer del texto* con los expuestos por Jarnés en sus escritos como «El arte mágica de Girandoux» y en sus libritos, *Ejercicios* (1927), *Pauta y Arabescos* (Inédito) y *Rúbricas (Nuevos Ejercicios)*, 1931. En estos escritos, como Barthes en su libro, Jarnés recurre al fragmento, tan usado, igualmente, en sus novelas. Domingo Ródenas de Moya, infatigable y riguroso estudioso de la obra jarnesiana, ha recopilado estos escritos en el libro, *Benjamín Jarnés. Obra crítica*.

1929, después de simbolizar la inquietud y congojas que vive el protagonista en la imagen de «el gran pulpo» que acosa, en busca de devorar a quien se le ponga por delante, apunta: «¿Haré que el gran pulpo desaparezca entre las ágiles escamas, entre los vivaces tornasoles? ¿No correrá el albur de que —como otras veces— el aturcido transeúnte sólo vea sobre la superficie del agua esos racimos revoltosos de cohetes?» (6). Hay en estas palabras una velada alusión crítica al Ortega y Gasset de «La deshumanización del arte», y a tantos críticos en su estela, que en el «Arte Nuevo» sólo pudieron ver los «vivaces tornasoles» de las nuevas formas artísticas, las cuales no venían, en sus más logradas expresiones, a evitar las vivas, como sostuviera Ortega, sino, y por el contrario, a potenciarlas. Ya en la Nota que antecede al Prólogo, y valiéndose, precisamente, de una cita del pensador madrileño, prefiguraba Jarnés, de modo implícito, que su novela era toda una recusación de varias de las 7 tendencias centrales del «nuevo estilo», destacadas en *La deshumanización del arte*, resumidas en la primera, «La deshumanización del arte» y en la séptima: «el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna». De aquí que podamos cuestionar los pioneros análisis de Samuel Putnam y Paul Ilie, considerando la novela de Jarnés como paradigma de la «deshumanización del arte». Aunque sí hay que añadir que en *Locura y muerte...*, como en tantas otras manifestaciones artísticas de la vanguardia, se daban algunas de las tendencias filia- das por Ortega. En el caso de las novelas jarnesianas, aque- llas tendientes como la 5, «a una esencial ironía», la 6, «a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa reali-

zación» y, también la 4, «a considerar el arte como juego, y nada más», pero sin «el nada más».^x

En tal Nota de 1929, antepuesta a la novela, y utilizando palabras del propio expositor de la «deshumanización del arte», Jarnés venía ya a proclamar «la rehumanización del arte»: «La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano», escribe, añadiendo, a continuación, otra matización orteguiana muy importante: «Siendo esto así, no podía menos de seguirse que todas las formas del arte toman su origen de la variación de las interpretaciones del hombre por el hombre... Dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas»^{xi}. En 1935, termina *Feria del libro* con las mismas palabras, a las que incorpora esta precisión:

Estas palabras son ya antiguas: cualquiera puede leerlas en las *Meditaciones del Quijote*. Pero se prefirió comentar algunas otras de la famosa *Deshumanización del arte*, tomada siempre como *receta* cuando no se trataba sino de un diagnóstico (295).

Tales palabras son claves para adentrarnos en los significados y en la forma de *Locura y muerte...* escrita en la época de entreguerras, con el hombre y la mujer, sumidos en la sociedad técnico-maquinista y de las masas, del espectáculo y del consumo, y abocados (y también sometidos cuando firma su versión de 1937) a uno de los momentos más trágicos de la historia contemporánea, española y mundial. Ahorma en esta novela, en las nuevas formas artísticas del momento, las inquietudes presentes apuntan-

x Entre las páginas 63 y 91 de su libro, *La voluntad de estilo*, David Conte hace una detallada valoración actual de la rica y compleja relación de la obra de Jarnés con el pensamiento orteguiano.

xi Una última y detallada disquisición en torno a toda esta cuestión, es la reseña-ensayo, «La cuenta pendiente de la “deshumanización”», de Francisco José Martín, sobre *Elogio de la pureza*, último de los libros re-editados de Jarnés.

do posibles salidas; esto último, muy especialmente, en la versión de 1937. Concluía dicha Nota, y ya en la edición de 1929, con estas palabras: «... Por eso la literatura genuina de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana entonces». Significativamente, en la versión del 37, re-escrita posiblemente entre 1935 y 1937, la gran aportación es la profundización en la intimidad y metamorfosis de dos de los protagonistas, Arturo y Matilde, muy en especial en la de ésta, que se sobreponen a la «sucesión de escenas junto al verdugo», a las cuales sucumbe Juan Sánchez. El Prólogo de 1937 alude a ello en varios párrafos añadidos, en los cuales la subjetividad aparece vinculada a la otredad, tema vital de la última versión de la novela y, en general, de la obra jarnesiana a partir de la década de los años 30: una constante central de su «rehumanización del arte. La versión de 1937, aumentada en páginas, capítulos y temas, es la que considero en las interpretaciones que siguen:

Se dan en la novelística jarnesiana, fundidos –como paso a considerar con *Locura y muerte de Nadie*–, tres de los cuatro campos conceptuales de la estética del siglo XX, según ha estudiado Mario Perinola: la estética de la vida, la de la forma y la del conocimiento. La cuarta, la de la acción, brilla por su ausencia, lo cual redundó en la desvalorización de su novela, en unos años, terminada la II^a Guerra Mundial, en que tanto se propuso el arte «comprometido» y la acción artística como toma de partido.^{xii} No obstante, la acción, vinculada a la vida y dentro de la concepción orteguiana de «la vida como quehacer», también aparece como objetivo en *Locura y muerte de Na-*

xii Aunque en su fase mexicana, como ya traté al considerar su biografía, *Don Vasco de Quiroga, obispo de la utopía* se da un desplazamiento del texto a la acción. *Benjamín Jarnés*, 140.

die. Ya desde el primer encuentro de Arturo con Juan Sánchez y Sánchez, remedo hamletiano, debatiéndose entre el «Ser y no Ser», aquél le insta: «La acción reconstruye, zarrandeo, remueve, modifica. Ensaye a obrar activamente; le surgirán actos originales» (28). Aunque y tratándose de una metanovela, la cual dentro de sí misma, viene a invalidar la novela tradicional, con sus personajes-tipos, argumento con principio, medio, y desenlace final, el propio autor implícito quita a su personaje el suelo de la acción: una acción que, cuando aparece en la novela, lo hace en forma contraria a la de la novela realista-naturalista: marcada por la casualidad (y no causalidad, de causa y efecto), el azar, y la contradicción. Ésta última explica algo que dejaba tan perplejo a un crítico tan agudo como Gustavo Pérez Firmat, el que mientras A. Miranda Junco definiera a *Locura y muerte de Nadie* como «libro agónico», Azorín la considerara como «obra carnavalesca»; y, en verdad, admite ambas interpretaciones.

Arturo, el antagonista de Juan, aunque también acabé compartiendo por él el mismo sentimiento del autor, quien en el Prólogo, y dentro de la comprensión del Otro, nos dice, «A fuerza de tropezarme con Juan Sánchez he llegado a intimar con él, a quererlo», es una pieza fundamental en la construcción de esta metanovela o posibles e imposibles novelas y dramas, dentro de la novela. A tono con esto, y muy apropiadamente, Arturo es «agente de seguros contra incendios» y, por lo tanto, siempre llega al lugar de los sucesos después de acaecidos, tanto en los reales como en los metafóricos incendios pasionales de los dramas novelescos y melodramáticos que presencia y en los

que se ve envuelto: tiene la función de «ir apagando», los brotes de novela tradicional, en las variantes de novela galante, sicalíptica o melodramática y, en fin, mercantil, dejando el camino despejado para que el autor implícito vaya tejiendo su novela artística. Esto de introducir la crítica de la novela, dentro de ella, es una de las características más señaladas de la metaficción, muy presente en *Locura y muerte de Nadie*. Ha sido un tema muy tratado, en sus distintos ángulos, por la última crítica que se ha ocupado de ella.

Junto al narrador y al autor implícito (quien también une al narrador y al personaje-antagonista mediante el frecuente uso del estilo o discurso indirecto libre, forma intermedia entre el discurso del narrador y el del personaje, y con los cuales el autor, asimismo, comparte sentimientos y pensamientos afines; de ahí la veta de novela autobiográfica), Arturo, quien también es «profesor de filosofía», con frecuencia se desentiende de la acción para ofrecernos sus reflexiones sobre lo que mira o lo que piensa. Continuas digresiones que, junto a las del narrador, dan a la novela su carácter de novela ensayista o intelectual, tan señalado por la crítica.^{xiii}

La estética de la forma informa, valga la redundancia, la novelística jarnesiana, toda ella basada en romper –destruir, diríamos ahora– las formas de la novela tradicional y crear nuevas formas, en consonancia con lo que advertía la Nota de Ortega y Gasset citada, «todas las formas del arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre». Esto encuentra una de sus más acabadas expresiones de la novelística de

xiii En su minucioso y comprensivo estudio, María Pilar Martínez Latre analiza, con agudeza, estos «Enclaves no narrativos», *La novela intelectual de Benjamín Jarnés* (99-102).

Jarnés en *Locura y muerte de Nadie*, contextualizada en el seno de la sociedad tecnológica y de las masas, en la que surge todo un torbellino de nuevas prácticas y acercamientos en torno a la problemática del ser humano y de su civilización; en este caso, la Occidental ya en una crisis diagnosticada por Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (sus cuatro volúmenes traducidos al español y publicados entre 1923 y 1927), de la cual también encontramos ramificaciones en los planteamientos de las novelas jarnesianas: muy concretamente, en la trilogía que forma esta novela con dos inmediatamente posteriores, *Teoría del zumbel* y *Escenas junto a la muerte*. Sucintamente, expongo los que considero principales logros formales y temáticos de *Locura y muerte de Nadie* confiando en que el lector/a de ella los amplíe, al ir leyéndola, y de acuerdo a su conocimiento y respuesta a la lectura.^{xiv}

Dentro de la distinción establecida por la teoría de la narración entre *historia* y *discurso*, el qué y el cómo o, remontándonos a los griegos, entre *mimesis* y *poiesis*, en la narrativa jarnesiana ésta es la que prevalece. De aquí el que, igualmente, se la conozca como novela poética o lírica o artística. Tal ascendencia del discurso se manifiesta, claramente, en el predominio, dentro del eje de las relaciones de duración temporal en la novela, de la pausa descripti-

xiv Trato de analizar aquí aspectos formales no tratados en *Benjamín Jarnés: Bio-grafía o metaficción* y en varios otros de mis ensayos. Como completo de lo que escribo ahora, véase el capítulo IV de dicho libro: «Apogeo de su experimentación novelesca: *Paula y Paulita*, *Locura y muerte de Nadie* y *Teoría del zumbel*». También recomiendo los más recientes, y muy agudos, asedios críticos a éstas y otras novelas de Jarnés, de Armando Pego Puigbó, en la Introducción y notas de su edición de *Teoría del zumbel* y de David Conte en su libro, *La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*.

va, donde el tiempo del discurso es de mayor duración que el de la historia, la cual queda detenida en la pausa. No por nada, el tiempo preferido por Jarnés en sus novelas es el «pluscuampresente», expresión acuñada por él mismo. Son de gran originalidad estas pausas descriptivas, poéticas –junto a las ensayísticas–, anuladoras del tiempo de la historia, en las que se celebra la metamorfosis imaginativa, por medio de la metáfora y del símil, de la realidad referencial. Mencionaré dos de las más destacadas en *Locura y muerte...* la del Banco, en el primer capítulo, donde la acción y la descripción se funden en una especie de «danza epiléptica» –para usar una expresión del autor–: un dispararse de metáforas propias del arte nuevo, procedimiento mediante el cual Jarnés –como los otros novelistas de vanguardia– lleva al género narrativo la frase de Ortega y Gasset de que «La poesía es hoy el álgebra de la metáfora». En su cultivo, nuestro autor se pone a la altura de los poetas del 27 y, también del Ramón de «Las greguerías». El propio Pedro Salinas escribe respecto a nuestro autor, «La metáfora traspone la realidad, la atraviesa...»,^{xv} como vemos en la descripción de la prosaica operación en la ventanilla de un Banco, convertida en: «Se escucha el sordo roce de largas serpientes de sumandos que reptan por los atriles. Por una ventanilla le sonrían a Arturo las cuatro filas de dientes de una “Remington” ...» (10). En realidad, todo el primer capítulo el de las operaciones numéricas del Banco y sus clientes –éstos reducidos a números– es un despliegue de taumaturgia de la imagen: el valor de cambio, mercantil, convertido en valor artístico.

La segunda descripción que destaco (uno de los máxi-

xv En un ensayo, «Jarnés, novelista», publicado en 1934, y recogido en *La novela lírica II*, 167-170.

mos ejemplos, de la estética de la forma en la novelística de Jarnés, una forma híbrida que convoca, además de a los cinco sentidos, los distintos medios artísticos, el cine, el teatro, la música, la danza, la arquitectura y, en ese caso, la pintura, la cubista)^{xvi} es la del frutero o «azafate» en el comedor de la casa de Juan y Matilde en el capítulo XII, significativamente titulado: «Bodegón y celos»: cinco páginas con el *discurso* de una maravillosa descripción (139-144), la cual desplaza a una insulsa *historia* melodramática de los «celos», ironizada, y resumida en las palabras de Juan, al entrar de sorpresa en el comedor: «—Soy un hombre ridículo. Había preparado la farsa del marido que se va y se queda... Perdóneme. Iba a matarle a usted» (145).

Esta fallida farsa/tragedia familiar, le da a pie al narrador, para como en otras ocasiones, a lo largo de la narración, expresar él, o dejar que Arturo las exprese, sus ideas sobre la novela y el drama y la interrelación entre realidad y ficción y viceversa. A diferencia de «el falso novelador —nos dice— que manipula trozos singulares de vida y los acopla «para hacerlos hervir ruidosamente en un momento prefijado», en la suya: «no se tuvo la fortuna de hallar a todos los personajes en su punto de más alta tensión. Para algunos se adelantó, para otros se retrasó la novela. Aquí aparecen según vivían al ser llamados a figurar en este sencillo relato» (147). La crítica se ha debatido sobre en cuál de las dos modalidades de novelas que, según expone Arturo, se abren en una época en que va quedando poco margen para el individuo, hay que situar a *Locura y muerte de Nadie*: novela de masas o novela red, poligráfica, en «lugar de la ya aburrida monografía» (154), que,

xvi María Soledad Fernández hace un detallado y agudo análisis de esto, en el capítulo 2, «La novela al cubo: Perspectiva e Hibridación en la novela poligráfica de Benjamín Jarnés. Análisis de *Locura y muerte de Nadie*», de su libro *Visiones de estereoscopio (Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española)*,

inútilmente se empeña, añado yo, en protagonizar, Juan «Don Nadie». Creo que, igualmente, aquí, se da lo uno en lo otro. Jarnés sitúa su novela en el contexto de la sociedad de las masas, según el análisis de Ortega y Gasset: «(Traer a «Locura y Muerte» el problema de las masas. ¿Qué hay en nosotros de «masa» y qué de individuos?», escribió en *Proyectos de novelas...*) (14). No hay en él ninguna simpatía ni comprensión por una novela o un Arte de masas, tan propiciados, poco después y en la España republicana por novelistas como Arderús y su paisano Sender y el grupo de Alberti y María Teresa León en torno de la revista *Octubre*^{xvii}, entre otras y otros escritores y artistas. Por el contrario, a *Locura y muerte* y las otras novelas que publica por la misma, o casi, la misma fecha, *Paula y Paulita*, *Teoría del zumbel* y *Escenas junto la muerte* sí las podemos considerar como logradas experimentaciones de una «nueva» novela red, poligráfica: un entrelazamiento de mallas de escritura como red para pescar el Ser o la Nada, en las aguas de la Vida y de la Muerte.

La espiral («Curva plana que da indefinidamente vueltas alrededor de un punto, alejándose de él más en cada una de ellas») es la curva en que se inscribe la re-escritura de varias de sus novelas, engendrando nuevas versiones. Ya en su artículo de 1924, «El arte mágica de Giraudoux», también recogido en *Cartas al Ebro*, de 1942, iniciaba uno de los apartados con el subtítulo: «ESPIRAL, LÍNEA DEL ARTE»; la espiral que, como destaca Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, es «forma esquemática de la evolución del universo», como voluta simboliza, en las culturas antiguas, «el aliento y el espíritu» y

xvii He estudio, extensivamente, tal movimiento en pro de un Arte y Literatura de Masas en el ya citado libro *La marcha al pueblo...*

«está asociada a la idea de la danza», todo lo cual encuentra cabida en el mundo novelístico jarnesiano.

En su, nada sencillo, más bien barroco, novelar (a tono con aquello de que el Barroco es el arte de un mundo que ha perdido su centro), Robert Hershberger, agudamente, advirtió, que Jarnés se vale, principalmente, de dos medios artísticos el teatro y el cine: el primero para desmontar, como el caso anterior señalado, lo artificioso de las situaciones dramáticas propias de las farsas, sainetes, melodramas teatrales y también de la novela blanca, rosa o galante. A favor de éstas, habría que decir, como ya señalara Gramsci, respecto a la literatura popular, folletinesca, italiana, que son las formas gustadas por el lector común. Quizá por eso, y como instara el pensador italiano a los escritores cultos, mediante su uso, parodiado, buscara Jarnés un vínculo con tal lector^{xviii}, a pesar de que el lector implícito en sus novelas sea ese «implied reader» de Iser o el «lector modelo» de Humberto Eco que, como resume, José María Pozuelo Ivancos «es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae el texto de su indeterminación» (*Curso de teoría de la literatura*, 230).

El otro medio, de los dos que destaca Roberto Hershberger, frente al «falso» teatral, es el del cine: «arte de las artes» y el del siglo XX. Mediante elementos de su lenguaje, tras pasados a la novela, Jarnés se vale de técnicas cinematográficas (montaje, movimiento y luces, planos, ángu-

xviii En *Feria del libro*, Jarnés hace una crítica de cómo los escritores de su generación se habían apartado del lector medio: «Y no sólo en España, también en el resto de Europa hubo que lamentar este achaque de la penúltima generación: su falta de enlace con el llamado *gran público*, su desdén hacia el nivel medio de las gentes» (27-28). Por el contrario, este *Feria del libro*, de 1935, es ya un llamado a esa «Hora del lector», preconizada por José María Castellet en los años 50.

los, disolvencias, travellings, elipsis...) ^{xix} para darnos el dinamismo y la visibilidad de la vida urbana, moderna y maquinista y el deambular en ella de sus personajes. En esto también juega Arturo un importante papel. En sus recorridos de *flaneur* por parajes de la ciudad o de *voyeur* en las visitas nocturnas a los cabarés, más que, personaje de novela, parece actor de cine, que ve y es visto. Se da en estas novelas de Jarnés algo que estudia Laura Mulvey, basándose en el cine «clásico» de Hollywood, en su libro, *Visual and Other Pleasures*: la mujer, en plan exhibicionista, aparece como un fetiche, «objeto del deseo» del personaje masculino, un voyeur. Aquí, además, la mirada de Arturo y sus ojos tienen mucho de cámara cinematográfica, cámara que, también, desde fuera y desde los ojos de otros personajes le sorprenden a él. Predomina en la novela, lo visual, «el pensamiento —y el goce— visual»: la mirada, el ver, los ojos, éstos son —principalmente los de Arturo, aunque no los únicos— un *leit motif*. A veces hasta aparecen en unas imágenes que recuerdan lo que podría ser un cuadro de Dalí: «Los seis ojos se entremezclan, vertiendo los zumos de su mirar en un mismo ponche» (136).

Imagen, ésta, de un estado de semi-delirio o ensoñación de Arturo, los cuales se repiten en la novela. Ya Buñuel, paisano y amigo de Jarnés, nos había dicho, que «el cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente» (185) y, en el mismo año que *Locura y muerte...*, nos dio su gran buceo fílmico en ello: *Un perro andaluz*, con su protagonista abocado a dicha vida. Los estados de duer-

xix Ya traté este aspecto en «La dimensión cinematográfica» (86-89), apartado de mi libro *Benjamín Jarnés...* Posteriormente, otros críticos se han ocupado del tema, en especial, Robert P. Hershberger en su tesis doctoral, *The Visuals Arts in the Novels of Benjamín* (1999); tesis inédita que debería publicarse en forma de libro, y en el ensayo del que me valgo, «Tales of Seduction on the Stage and Screen: The Beginnings of a Cinematic Mode in Benjamín Jarnés's *El profesor inútil*».

mevela y de ensoñación los vive Arturo, muy manifiestamente en el primer capítulo y en el último. En éste, y con el procedimiento surrealista de «lo uno en lo otro» y del collage, aparece al mismo tiempo, viviendo una serie de episodios y de pensamientos, ante la ventanilla del Banco, del principio, y frente a la de un vagón de tren. Igualmente, en el capítulo XVII, «Nocturno y Fuga», su espera nocturna de Matilde en un cabaré, «matando» tres horas, en compañía, con disfrute erótico, de una cabaretera, al final no sabemos si la ha vivido, en realidad, o soñado.

Ya ese mismo capítulo y su título, «Nocturno y fuga», como en otros donde los personajes concurren a los espectáculos nocturnos de cabarés, nos vale para adentrarnos en lo que *Locura y muerte de Nadie*, tiene, y más que de novela de la sociedad de las masas, tema explícito en ella, de anticipo novelesco de «La sociedad del espectáculo», término acuñado y teorizado por Guy Debord en los años 60, la cual, desde nuestra perspectiva actual, deviene tema implícito y fundamental de la novela. En consonancia con esto, Jarnés se adelanta, en *Locura y muerte de Nadie*, igualmente, a uno de esos giros que, como estudia Mario Perinola, se dan, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en las cuatro áreas temáticas de la Estética que analiza: en este caso, el giro en la estética de la forma, la cual adquiere una tendencia *mediática*. Por su parte, Guy Debord había asociado la sociedad del espectáculo a la mercancía y a los *media*. Una primera fase de tal sociedad ya se daba en los años 20 y uno de los valores de la trilogía novelesca de Jarnés, de la cual *Locura y muerte...* forma parte, es lo bien contextualizada que ésta en dicha sociedad y cultura, y la crítica

que hace de ella^{xx}. Tengamos muy presente, que la acción de la novela comienza en un Banco, en unos años de frenética actividad financiera (De aquí que el propio Arturo señale, «Sí, tal vez el héroe moderno está llamado a ser jugador de Bolsa. Pero un jugador de Bolsa no suele soñar con estatuas, sino con millones»): la espiga, «emblemática de la fecundidad y atributo solar» (*Diccionario de símbolos*, 195) aparece, en el primer capítulo o fragmento de la novela, hendiendo el «aire» del Banco, pero transformada en un «grumo de oro». En uno de esos casos en que «la vida imita al arte», pocos días antes de publicada esta novela, en octubre de 1929, tuvo lugar el gran «crash» de Wall Street. Ya la novela terminaba con un gran desfalco bancario. Y el espectáculo que previno su autor, anticipado por Juan Sánchez: «Gentes apresuradas que preguntan llenas de zozobra, que recorren los pasillos, las ventanillas. Sollozos de viudas, rugidos de cuentacorrentistas» (209), es el mismo espectáculo que se dio entonces en Nueva York o en Chicago y que hemos podido ver ahora (julio del 2008), por televisión, vividos por los cuentacorrentistas del Banco IndyMac, en Pasadera, California.

Como este final del Banco Agrícola, son varios «los espectáculos» que se repiten a lo largo de la novela, en la cual las palabras, «espectáculo», «espectador», «espectadores», aparece con frecuencia. En ella se da lo que Gy Debord definiera como esencia de la «sociedad del espectáculo»: el que la relación social entre personas está mediatizada por la imagen, debido a la producción de técnicas de difusión masiva de la imagen. En el caso de *Locura y muerte...* esas técnicas son la prensa y el cine. Ya en el comienzo, se nos

xx Sobre esta trilogía novelesca, que forma *Locura y muerte...* con *Teoría del zumbel* y *Escenas junto a la muerte*, Armando Pego Puigbó hace agudas disquisiciones teóricas en su Introducción a la edición de *Teoría del zumbel*.

presentaba «un tropel de seres inclasificables, de ambos sexos, que luchan desde sus banquetas por reproducir externamente el contorno exterior de una estrella de moda» (19). En el capítulo VII, añadido en la versión de 1937, «Sancho, padre común», donde se introduce el tema del quijotismo, Patricio, nuevo e importante personaje en esta versión, y Arturo se extienden en una conversación de cómo la prensa crea «ídolos del crimen», e «ídolos presidiarios», en busca de la popularidad y de la fama, tema, tan de nuestro tiempo, que extienden a artistas y autores en busca de una «fama de urgencia» (esos «minutos de fama», que postulara Andy Warhol en los años 60, cuando yo leía la novela en el mismo Nueva York), en «ser traídos y llevados por las revistas esclavas del llamando “gran público”» y con el pensamiento puesto en una «inmediata retribución pecuniaria» (86). ¿Están hablando de entonces o de ahora?

Lo que tiene *Locura y muerte de Nadie* de novela de «la sociedad del espectáculo» aparece muy presente, además de en el penúltimo capítulo XX, «El banco Agrícola», ya tratado, en el VIII, «Textos Vivos», y en el XV, «Las dos muchedumbres». En el VIII, cuando una cámara de cine viene a filmar el suceso de un asesinato político, el lugar del crimen es convertido por la multitud en un circo. Ante la llegada de unos operadores que vienen a filmar, sucede lo siguiente:

La multitud recibe de golpe esa profunda impresión. ¡También ella es espectáculo. Y se dispone a serlo. Se inventan sonrisas, se avivan miradas, se atusan rizos. Se olvidan que se prepara un espectáculo en que cada espectador puede ser un personaje (95).

Y allí se abalanza Juan Sánchez a situarse enfrente de la cámara: él es epítome de la sociedad del espectáculo, en la cual todo el mundo quiere ser protagonista. Esto continúa en el XV, apropiadamente titulado «Las dos muchedumbres»: cine dentro del cine y de la novela: en pantalla una multitud expresiva, en la sala otra «en estado nativo», mirándose en el espejo de la «¡irreal!». Una especie de *mise en abyme*, en donde nos encontramos en el mismo «corazón del irrealismo de la sociedad real», según define Debord al espectáculo. Se estrena la «información gráfica» del suceso del crimen y Juan Sánchez acude a la sala a deleitarse viéndose en la pantalla. Sin embargo, cuando aparece en ella, el primer plano de su rostro atomizado es barrido, en una disolvencia, por otra cara, «Y otra, y otra» de la multitud (167), revelando a Juan Sánchez y Sánchez, una vez más, su condición de un Nadie, fundido en la Nada, dentro de la alienante sociedad de las masas y del espectáculo, en donde: «A unos ojos desorbitados de allá, corresponden otros ojos desorbitados de acá» (166).

Otro espectáculo, el del programa de cine de la próxima semana, que anuncia y describe Arturo —un añadido en la versión del 37—, da a la novela un giro fundamental. Se trata de la descripción de la novela futurista de H. Wells, *Things to Come*, llevada a la pantalla por el productor Alexander Korda en 1936: película que, como la novela, anunciaba un futuro de muerte y destrucción mundiales; un futuro que, cuando Jarnés firma esta versión de su novela, era todo un presente en España, en plena guerra civil, pronto extendida a la II^a Guerra Mundial. Arturo

declara que ha contemplado las primeras fotografías del «film», las cuales bien pudieran ser las que el propio Benjamín Jarnés pudo haber visto y vivido en Madrid al comienzo de la guerra: «...Llamas por todas partes, Bancos macizos que estallan como burbujas, árboles desgajados, muros negruzcos, desplomados sobre algún sobreviviente loco...» (169).

Tras la aniquilación total se reconstruye la visión «futurista» de un mundo nuevo «aséptico». Lo único que no se tiene que fabricar de nuevo es el amor: «El amor prosigue su milenaria trayectoria», leemos (171). Y al final de la conversación, Matilde arguye: «Menos mal que en la ciudad futura se conserva el amor. ¡Es conservarlo todo!» (173). Con estas palabras, Matilde, ya no Rebeca, se hace con el listón de la novela, desplaza a Juan y Arturo como verdadera protagonista de los últimos capítulos de ella. Deviene, afirmándose en la vida y en el amor, «La heroína fiel», título del capítulo XVII: personificando el amor, ahora inclinado al «ágape», representa el gran antídoto jarnesiano contra la sociedad y la cultura del espectáculo, haciendo que esta versión de 1937 sea toda una «nueva novela». El capítulo final, el XXI, «Remate y preludio», tan alusivo, y ya desde su título, a lo que la novela tiene de novela abierta, termina... «¡No, no contaré el final!», pero sí cito las últimas palabras. Se escucha un gran silencio: «Es el preludio de un canto nuevo. Allá en Los Olmos, comienza la novela».

El apelativo dado a Margarita en el capítulo XVII, «La heroína fiel», ya lo había usado Jarnés en *El profesor inútil*, extendido a «El río fiel» –título del fragmento

cuarto—, el Ebro, que vuelve a aparecer en esta novela, jugando un papel central, y bajo el nombre de «El soldado desconocido», capítulo XIX. A su pretil, lleva Arturo a Juan, a asomarse a él: es el héroe, el gran creador, «el gran maestro de la vida. Y su símbolo...» (156). «Debe usted conocerlo y amarlo —como yo—sobre todas las cosas. Es la misma vida» (157). Dentro de la estética de la vida, y para restañarla de la de «la deshumanización del arte», lleva el autor a su novela a mirarse en las aguas de la «misma vida». Como he indicado, Matilde, «la heroína fiel», se funde en ellas: resplandece en su individualidad única. Si Juan Sánchez nos ha enseñado lo que hay en nosotros de masa, Matilde, y en su secuela el último Arturo, nos muestran lo que hay de individuo, podríamos decir contestado a la pregunta, ya citada, y que Jarnés planteaba sobre su novela. Cuando ella toma el hilo de la novela, seguida por Arturo, ésta se «revitaliza»: desaparecen en los capítulos finales, añadidos o rehechos, los «racimos revoltosos de cohetes» sobre la «superficie del agua», el predominio lúdico de imágenes es sustituido por un lenguaje narrativo directo, con predominio del diálogo y del género epistolar, propio de lo íntimo. Nos adentramos al fondo del agua de la novela donde la intimidad, la otredad y el amor han reemplazado a la Nada personificada por Juan Nadie y a la que ha sido devuelto.

El protagonismo que adquiere Matilde en la última parte de la novela hace que *Locura muerte de Nadie* pase a formar parte de una tetralogía novelesca de Jarnés en que la mujer es el sujeto principal, junto a *Viviana y Merlín* (1930), *El libro de Esther* (1935) y *Eufrosina o la gracia*

(1948).^{xxi} La segunda de ellas se publicó por las mismas fechas en que Jarnés debió estar gestando su última versión de *Locura y muerte de Nadie*, y *Eufrosina o la gracia* debió estar escrita casi al mismo tiempo, o inmediatamente después, que esta versión de 1937, pues estaba finalizada al partir Benjamín Jarnés al exilio, aunque no se publicó hasta 1948, cuando ya su autor quizá, y debido a su enfermedad, no pudo ni acordarse de haberla escrito. En las cuatro obras, y frente a los odios, violencia y destrucción que se desataron en los años 30, ahogando a España, como antídoto y esperanza, él se afirma en la mujer: encarnación de valores supremos, la Vida, la Gracia y el Amor.

Me gustaría terminar esta Introducción a *Locura y muerte de nadie*, con aquella semblanza de Benjamín Jarnés, trazada por él mismo, en carta a Gregorio Marañón, en los primeros momentos de zozobra del exilio, desde Limoges, en marzo de 1939:

Quiero recordarle la situación mía: la de un español republicano, sin documentos, sin dinero, sin trabajo –apenas, salvo *La Nación*– y, lo que es más gracioso, sin ningún antecedente del cual pueda sacar partido favorable y sin todos los desfavorables. No sé. Lo que estoy sabiendo es que hemos defendido lo indefendible. No me olvide, O me olvide, como tal Jarnés y sólo se acuerde de un español leal a una fe republicana... y martir –totalitario– de esa fe. *Epistolario* (220).

xxi La metamorfosis de Rebeca, «objeto del deseo» en Matilde, sujeto de la acción, marca esta gran evolución. Acentuando esto, también cambia la perspectiva de Arturo sobre la mujer. Si en gran parte de la novela, tanto el narrador como Arturo ven a la mujer, como objeto del deseo y del placer, con mucho de fetichismo (deleitándose en las descripciones de las piernas de las cabareteras en sus frecuentes visitas a los clubs nocturnos, y llegando a comparar a la mujer con una fruta. En la descripción de «El bodegón», Arturo acaricia a la fruta como si estuviera acariciando a Rebeca. Esto cambia al final, cuando Arturo llega a establecer una relación amorosa con Matilde, basada en la intimidad, la comprensión y el respeto.

ESTA EDICIÓN

A no tener a mano el manuscrito de la versión de 1937, me sirvo del texto publicado por la edición de Viamonte, 1995, la cual parece basarse en la de Planeta de 1961, realizada por Joaquín Entrambasaguas, tomada directamente del manuscrito original. Sin embargo, cotejando estas dos ediciones, en la última, de Viamonte, además de ciertas erratas, detecto algunas variantes y algún párrafo omitido. Corrijo esto, recurriendo a la edición de Planeta. En caso de divergencias, como ocurre con el título del primer capítulo, «El alza del trigo», en la primera, y «El arca del trigo», en la segunda, y a pesar del simbolismo de este título, me inclino por el texto de la edición de Joaquín Entrambasaguas en colaboración con María del Pilar Palomo. Quizá en un futuro cercano, alguien pueda hacer una nueva edición facsímil del original. Se trata de una obra canónica de la novelística escrita en español en el siglo XX y cuantas ediciones se hagan de ella más ayudaría a conocer y a gustar la tan importante obra novelesca de

Benjamín Jarnés, tan injustamente el olvidado por editores, críticos y público lector y por tan largo tiempo. En este sentido también se debería hacer una edición ajustada a la versión de 1929, pues ella expresa, entre «agónica» y «carnavalesca», con juguetona gracia, ligereza y humor, una última expresión lumínica de la narrativa vanguardista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Nueva York: The Noonday Press, 1975.
- Buñuel, Luis. «El cine instrumento de poesía». *Luis Buñuel. Obra literaria*. Ed. Agustín Sánchez Vidal. Zaragoza: Ediciones del Herald de Aragón, 1982.
- Calderón Conejero, María Lucrecia. «Proceso de valoración de las tres versiones de *Locura y muerte de Nadie, de Benjamín Jarnés*». *Analecta Malacitana* III, 2 (1985): 292-312.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 5ed. Barcelona: Editorial Labor, 1982.
- Conte, David. *La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Jarnés*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. París: Éditions champ libre, 1971
- Dennis, Nigel. «La hora de Jarnés». Epílogo. *El aprendiz de brujo*. Ed. Francisco M. Soguero García. 403-421.
- Fuentes, Víctor. «La narrativa española de vanguardia (1923-1931: Un ensayo de Interpretación)». *The Romanic Review* LVIII, núm.3 (1972): 211-218. Reimpreso en *La novela lírica* II. Ed. Darío Villanueva. 155-163

- _____. *Benjamín Jarnés. Bio-Grafía y metaficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.
- _____. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980 (2ed. 2006).
- Gullón, Ricardo. «Persona y personaje en Benjamín Jarnés». *Jornadas Jarnesianas. Ponencias y comunicaciones*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989. 89-106.
- Herbshberger, Robert. «Tales of Seduction on the Stage and Screen: The Beginings of a Cinematic Mode in Benjamín Jarnés's *El profesor inútil*». *Anales de la Lliteratura Española Contemporánea*. VII/I (1995): 57-81.
- Jarnés, Benjamín. *Locura y muerte de Nadie*. Madrid: Ediciones Oriente, 1929. 2ed, en *Las mejores novelas contemporáneas*. Selección y estudio, Joaquín Entrambasaguas. Barcelona: Editorial Planeta. 1314-1564. 3ed. Introducción de Idelfonso-Manuel Gil. Madrid: Viamonte, 1995.
- _____. *Feria del libro*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- _____. *Cartas al Ebro*. México: La Casa de España en México, 1940.
- _____. *Don Vasco de Quiroga, obispo de la utopía*. México: Ediciones Atlántida, 1942.
- _____. *Proyectos de novelas, fragmentos y recreaciones*. Cuadernos Jarnesianos 12. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- _____. *Benjamín Jarnés. Obra Crítica*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 2001.
- _____. *Benjamín Jarnés. Epistolario, 1919-1939 y Cuadernos Íntimos*. Eds. Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.

- _____. *El aprendiz de brujo con La dama aventurera*. Ed. Francisco M. Soguero García. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007.
- _____. *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*. Ed. Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2007.
- Johson, Roberta. *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*. Madrid: Libertarias/Produhfi, 1997.
- Lough, Francis. «Writing out the Hero: Bernjamen Jarnés's *Locura y muerte de Nadie*. *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish-Avant Garde-Novel*. Ed. Francis Lough. Bern: Peter Lang, 2000. 93-112.
- Machado, Antonio. *Obras. Poesía y prosa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.
- Martín, Francisco José. «La cuenta pendiente de la 'deshumanización'». *Revista de Occidente*. 324 (Mayo 2008): 140-148.
- Martínez Latre, Pilar. *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*. Zaragoza: «Institución Fernando el Católico», 1979.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Pozuelo Yvancos, José María. «Teoría de la narración». *Curso de teoría de la literatura*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, 1994.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Pego Puigbó, Armando. «Introducción». *Teoría del Zumbel*. Benjamín Jarnés. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2000. 7-50

- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fiction*. Durham: Duke University, 1982.
- Perinola, Mario. *La estética del siglo XX*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- Ramos, Carlos. «Benjamín Jarnés (1929): *Locura y muerte de Nadie*». *Ciudades en Mente*. Carlos Ramos. Sevilla: Fundación Genesian, 2002. 121-135.
- Soguero García, Francisco M. «Bibliografía sobre Benjamín Jarnés» *El aprendiz de brujo con La dama aventurera*. Ed. Francisco Soguero García. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2007. 88-102.

LOCURA
Y MUERTE
DE NADIE

La primera versión de *Locura y muerte de Nadie* apareció en 1929. Hoy, cuidadosamente revisado y no poco aumentado, vuelve a aparecer este librito que en su primera salida recogió –merecidos o no– muchos elogios. Hago constar aquí mi gratitud a quienes tan cariñosamente leyeron entonces estas sencillas páginas.

(BENJAMÍN JARNÉS, 1937).

Con el lirismo penetra en el arte una sustancia voluble y tornadiza. La intimidad del hombre varía a lo largo de los siglos; el vértice de su sentimentalidad gravita unas veces hacia Oriente y otras hacia Poniente. Hay tiempos jocundos y tiempos de amargor. Todo depende de que el balance que hace el hombre de su propio valer le parezca, en definitiva, favorable o adverso.

La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano. El paisaje que se pinta se pinta siempre como un escenario para el hombre. Siendo esto así, no podía menos de seguirse que todas las formas de arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre. Dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas.

Por eso la literatura genuina de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana entonces.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

PRÓLOGO

A fuerza de tropezarme con Juan Sánchez he llegado a intimar con él, a quererlo. por eso recojo parte de su historia en este libro. Me gusta contarla, porque en ella apenas hay trances ruidosos, conflictos, ya que todo se empequeñece junto al grave, el viejo problema de todo héroe que aparece en este mundo: el de su propia aparición.

Porque, de pronto, cuando las aventuras de la carne se van arrinconando —fatigadas— entre los biombos de la frivolidad, se van extinguiendo sobre los almohadones del hastío, y la misma Salomé no provoca vibración simpática ninguna de no acercarse a los espectadores precedida de un costoso y desnudo «conjunto»... Cuando la castidad y la lujuria, como la suavidad y la cólera —meros productos de una concurrencia de humores— apenas logran ya conmover a las gentes. cuando todo, en el teatro y en la novela, vacila o cae, se levantan de lo más profundo los antiguos signos de interrogación.

La virtud y el vicio, el bien y el mal, fueron perdiendo sus confines, pero cada vez se acusa con más brío el problema gi-

*gante. A su lado, todos los demás son insignificantes anecdota-
rios, rudimentos vitales, que saltan –inofensivos, ingenuos– lu-
ciendo sus escamas, sus tornasoles alrededor del buque, mien-
tras el pulpo, el pulpo voraz, incansable, persigue. acusa,
avizora, buscando a quien devorar Todo lo demás divierte...
cuando divierte. Sólo el gran pulpo estremece, alucina, mata.*

*Juan Sánchez se pasa la vida tentándose el espíritu de mie-
do a irlo perdiendo entre las garras de su enorme inquietud.
Pero no se aparta de la barandilla. Su vida es una sucesión de
escenas junto al verdugo. El espectáculo de la vida es, pues,
sombrio, abrumador.*

*Si yo lo acertase a describir, si yo llegase a inyectar en los
nervios de las gentes sólo una porción de ese pánico, todo en
torno mío quedaría crispado, convulso.*

*Yo he sentido miedo, me he sentido desfallecido, aniqui-
lado. Pero he preferido siempre no asustar a los demás. Tam-
poco hoy quisiera asustar a mis buenos amigos. ¿Haré que el
gran pulpo desaparezca entre las ágiles escamas, entre los vi-
vaces tornasoles? ¿No correrá el albur de que –como otras ve-
ces– el aturdido transeúnte sólo vea sobre la superficie del agua
esos racimos revoltosos de cohetes?*

*Prefiero seguir encendiéndolos o rasgar el vientre del agua
y dejar que asome el gran pulpo. Al fin, es muy penoso, es muy
duro, invitar al transeúnte a que medite unas horas con su pro-
pia calavera entre las manos.*

*Porque sólo conociéndose, conocería a los otros. Medimos
la angostura del corazón ajeno, por el poco espacio que a no-
sotros se nos reserva en él. Medimos su grandeza por la ampli-
tud de la zona que en él creemos ocupar.*

¡Gran equivocación! Pero también un gran comienzo de

sabiduría del hombre. El conocimiento del prójimo ¿no es una prolongación del conocimiento de nosotros mismos?

Pero sucede que conocerse bien conduce al desprecio de sí mismo, a no quererse. Y en consecuencia, a no querer a los demás. Lo decía Nietzsche a un amigo: «No quiero conocerte más a fondo para así poder seguir queriéndote».

Juan Sánchez al ver dentro de sí mismo y ver su propia nada, ha comenzado a despreciarse. ¿Qué pueden importarle ya amor; riqueza, sabiduría, gloria, si él mismo es un poco de nada oscura entre esas refulgentes nadas?

Únicamente las buscó alguna vez como espejos donde poder contemplarse, donde poder cerciorarse de su propia existencia. Pero se veía tan borroso que acabó por romper los espejos. Así empezó su locura. Los espejos rotos siguieron devolviéndole el rostro, pero ya en plena caricatura...

Sólo volviendo a la nada pudo hallar un reposo definitivo,

BENJAMÍN JARNÉS

I. EL ALZA DEL TRIGO

En la plazoleta, alguna mano invisible va eligiendo transeúntes de cartera repleta que, empujados hacia el interior del Banco, se palpan inquietos el corazón hasta cerciorarse de la feliz presencia del escudo protector. Es el momento en que el estratega callejero profesional realiza la misma selección, mucho más escrupulosa, de broqueles. Porque nunca faltará ese atolondrado que, previa una leve operación nada dolorosa, ha de quedar con el pecho a la intemperie. Pero Arturo, sin broquel alguno, con una estilográfica por toda defensa de su pecho, desdeña toda asechanza.

También él es desdeñado por la mano invisible, que no elige a los inermes, y sin previa invitación se sumerge en los umbrales del templo de la fortuna, siguiendo las huellas de un voluminoso elegido.

Los cangilones de la puerta se van rítmicamente vaciando en el vestíbulo. Un campesino, absorto al ver que entre la calle y el zaguán gira una estrella en vez de un pla-

no, se agarra tan fuertemente a una de las puntas, que, en lugar de un semicírculo, describe dos circunvoluciones.

En el reloj, las doce. En el termómetro, los cien grados.

Está henchida la enorme caldera de mármol y cristal. Estallan las burbujas disparando cifras.

—¡El 330!

—¡El 331!

—¡El 332!

Hiende la rotonda un redondo volumen galoneado de plata —el gran cero inquieto, andarín y observador perenne— que remueve la caldera y acentúa la presión.

Hoy, en el Banco Agrícola de Augusta, todas las cuentas corrientes, cansadas de dormir, a la sombra de los panzudos libros, están ensayando un cambio de posturas. Se escucha el sordo roce de largas serpientes de sumandos que reptan por los atriles. Por una ventanilla le sonríen a Arturo las cuatro filas de dientes de una «Remington»¹.

Quince troneras, quince ventosas se precipitan a sorber los ahorros del campesino, las carteras voluminosas de los clientes. Las ventanillas son otros tantos confesonarios en donde absuelven gravemente del terrible pecado del miedo. Se ve salir a los penitentes en estado de gracia mercantil, con un crédito más a los ojos inapelables del Consejo de Administración.

Las ventanillas son también diminutos escenarios por donde asoma la cabeza un hábil prestidigitador. Monedas, billetes, papelitos rojos, papelitos azules, van, vienen, se desparraman, se enlazan, desaparecen, se apiñan. El gran juego del tanto por ciento esparce sobre el tapete la baraja entera.

—¡El 334!

1 Dentro del elogio a la máquina del arte vanguardista, entre otras máquinas, la de escribir, metaforizada, entra en la literatura. Recordemos el poema de Pedro Salinas, «Underwood Girls», refiriéndose a sus teclas, recogido en *Fábula y Signo* (1931). No obstante, esta novela de Jarnés es ya una fuerte impugnación del maquinismo y de la técnica.

—¡El 335!

—¡El 336!

Una danza epiléptica de cifras en torno a los dioses de este infierno; melocotón, uva, maíz, centeno, remolacha, aceituna. Sagrados nombres de dioses, invocados en el torbellino, subrayados por los monótonos cuchicheos de las «Underwood», de las «Smith». De pronto, surge el Zeus Tonante de la mitología bancaria: el Trigo.

—A 57.

—No hay ofertas.

—¡El alza!

—Mañana, a 58.

—O a 58,50.

—Se está comprando muy de prisa.

Arturo asiste a la solemne ascensión del dios. Se remonta altanero, majestuoso, sobre la conmovida multitud. Una gavilla se yergue —como en las eras de Canaán— y recibe el homenaje de once gavillas subordinadas. Hacen corro otras más humildes de cebada, de alfalfa. Arturo ve ascender el dios agrícola, mecerse en el aire, esconderse en las nubes.

Queda flotando en el aire una espiga. Una espiga enorme de trigo candeal, crujiente grumo de oro que amenaza desgranarse sobre la frente de Arturo, medio dormido. Enjambre vivo que defiende una guardia de finas lanzas amarillas, ceñidas en hostiles escalones. Cada grano destaca en centinela, en orden perfecto de batalla.

Arturo ve iniciarse en la espiga un tránsito del símbolo a la geometría. Ve fracasar en ella toda muelle sensualidad. Fruto para goce de los ojos, huraño al tacto, casi mineral,

enjuto, soberbio de sus delgadas cápsulas, donde se esconde el alimento de los hombres y la sustancia de los dioses.

—¡El 338!

—¡El 339!

—¡El 340!

Confín de los sentidos. Detrás del racimo dorado se extiende la región de lo esquemático, la región innumerable de las místicas metáforas, hoy la lenta caravana de los números. Por él ondulan las largas columnas de cifras en las falsillas de los libros mayores.

Trigo soberano, cuentas amarillas de un precioso collar, apiñadas en lo sumo de una caña delgada, donde pueden tañerse bellos himnos rurales. Caña sonora que opone un tañido jocundo a la oquedad de las altas cañas pensantes que se miran vanidosamente en el río fiel.

Hiende el aire la espiga como un hosco insecto aprisionado en los mismos umbrales de las formas puras. Rubio dios de los campos, convertido en mero nombre por estas gentes codiciosas que, sin saberlo, sin poderlo ver en toda su grandeza, lo acogen, lo desechan, lo almacenan, lo arrojan, según la veleidad de un tablero de precios.

—¡El 342!

—¡El 343!

—¡El 344!

Se dispersa el cortejo de lanzas. La espiga da un estallido y se derraman los granos de oro. Para el 344, una espléndida Dánae², que, con un cheque en la mano, va a co-

2 Como destaca casi toda la crítica, Jarnés se vale de la Mitología para potenciar y trascender la realidad dada. Ya María Pilar Martínez Latre analizó como la mujer en su novelística aparece frecuentemente denominada con bellos y evocadores nombres de la mitología clásica. Ésta Dánae, quien recibiera sobre su voluptuoso cuerpo desnudo la lluvia de oro en que se transformara Júpiter, aparece en la «Nota Preliminar» de *El convidado de papel* (1928), precisamente titulada, Dánae, personificada en la maestra Eulalia. Poco después, también la joven Paulita, en *Paula y Paulita*, bajo la lluvia caliente de las aguas termales se transforma, fugazmente, en Dánae. Véase, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés* (212-219

brarse alguna transitoria cesión de su belleza. La lluvia de oro descende sobre el número 344, corre a lo largo de sus opulentos flancos...

Dánae abate, al fin, la cabeza. La sumerge en el otro mundo, en el mundo de los números y las máquinas. Va a ser guillotizada. La preciosa cabeza de ámbar se estremece, se desmelenan, las manos de Dánae se crispan, arañan un bolso de piel, extraen un poco de encaje... ¡La cuchilla va a caer! Arturo sofoca un grito.

Y se incorpora bruscamente. Ha creído ver unas manchas rojas entre el amarillo ¿de las espigas, de los bucles? Las manchas rojas se desvanecen. Arturo se frota los ojos. La cuchilla no cae. La boca, pintada; las mejillas, pintadas desafortadamente... Dánae cierra con un chillido metálico su bolso y se va.

La guillotina, ¿no funciona? Forcejean desde dentro, tiemblan un poco las cabezas en la platina. Al fin, nada: un cambio de papelitos rojos, de papelitos morados.

—¡El 345!

—¡El 346!

—¡El 347!

Un codazo del hombre de la izquierda hace salir a Arturo de su semivigilia. En su papelito rojo está marcado el número 352. El 345 deja libre un asiento que Arturo se apresura a ocupar. Incrustado entre un caballero gris y una lozana campesina que recuerda a Gabriel y Galán³, se dispone a pasar de masa oscilante al menor vaivén, donde se reflejan todas las presiones, a cuerno en perfecto equilibrio, inamovible.

3 *Gabriel y Galán*: José María (1870-1905). Poeta regionalista, realista-naturalista, muy famoso en su época, pero denostado por modernistas y vanguardistas. Aquí, no sólo la «lozana campesina», sino también el «hombre gris» parece evocar el recuerdo del poeta, el cual vuelve a ser mencionado en *Teoría del zumbel*, p. 81 en la edición de Armando Pego Puigbó. Fue muy popular su poema «El Cristu benditu» (1899).

El caballero gris se impacienta, le roza un pie, se disculpa:

—Perdone.

Surge el diálogo de protesta contra la lentitud de Banco. El mismo diálogo, entablado allí todos los días entre los números ordinales.

El desconocido remira su papelito rojo, como el desconocido de ayer. El 351 es el antecesor de Arturo Así Arturo puede declinar —como siempre— su temor de perder turno: basta seguir los pasos del hombre desconocido. Le liga a él una relación aritmética a que debe obedecer ciegamente, y esta servidumbre —como todas— le extirpa un ojo sobrante, le borra un campo inútil de atención.

Ya puede invertir su tiempo en contemplar el vaivén de los números que se apiñan en la rotonda. Pocos lugares como un Banco para realizar estudios sobre la vulgaridad. Es aquí muy remoto el peligro de tropezarse con un genio. Y una escrupulosa vigilancia elimina de los clientes lo que pudiera ser considerado como turba. La criba sólo deja pasar seres intermedios, normales, caras y cuerpos de desesperante equilibrio. Un mismo maniquí ha servido para treinta gabanes: igual módulo para cien fisonomías; idéntico manual para todos los saludos.

En vano las implacables ventosas pretenden acentuar el perfil de algún rostro. La misma emoción ante las subidas de Bolsa. La alegría ante un alza de precios es de tipo común. Un mismo coletazo de la larga serpiente de cifras produce en cien bocas el mismo gesto de acritud.

En vano la luz de las altas vidrieras pretende subrayar en las facciones algún gesto inusitado. Sólo consigue éxi-

tos efímeros, banales. Sobre tal mejilla color de langostino, se desliza un rayo verde que, por un momento, trueca en biliosa la faz placentera de un comisionista. Un rostro enflaquecido, color garbanzo, se empapa en un chorro granate, trocándose de esquizoide en sensual.

La luz de los cristales se divierte infantilmente en ir cambiando uno por uno los temperamentos de los clientes.

—¡El 348!

—¡El 349!

—¡El 350!

Va bajando el termómetro. Estallan en la tina las últimas burbujas. Se apaga, al fin, el hervor. El hombre de galones de plata ya no se perfila para atravesar de canto la sala; camina de frente, sin miedo a chocar con alguna huera cuenta corriente.

En alguno de los diminutos proscenios se producen ya entre actos: el telón no descende, pero el héroe suspende sus escamoteos de billetes, deja ver, perfectamente enmarcada, una angulosa faz inmóvil, que lentamente se va convirtiendo en el retrato de sí mismo.

Los cuatro policías de la sala, obligados antes a multiplicar por cuatro su atención sobre la homogénea muchedumbre, pueden ya deshacer la operación y seguir su faena con la visión normal.

Las haces policromadas que llovían de las altas vidrieras no encuentran ya a su paso frentes y mejillas resignadas a tan frívolo bautismo de verbena; se deslizan por bustos, por caderas, por grupas descuidadas; se enroscan en tobillos, resbalan por zapatos, se pierden definitivamente en las baldosas.

Pero, en su tránsito, fueron dibujando ingeniosos bocetos. Los perfiles de los dientes pueden afirmar su escasa originalidad plástica, en plena holgura. La atención tiene zonas más confinadas y, al apretarse, comienzan a surgir escorzos, algunos originales. Tal abrazo desnudo, oprimido antes por el torso de un enorme almacenista de alfalfa, recobra su gracioso ademán. Unos senos se yerguen, sin temor a ser punzados por el codo de un tendero enjuto. Todo recobra el sobrante de espacio necesario para crearse una atmósfera personal.

—¡El 351!

El caballero gris se levanta y llega a la ventanilla, donde unos ojos implacables le recorren de arriba abajo. Arturo le sigue. El desconocido alarga su papelito rojo y una mugrienta cédula personal. Manotea nerviosamente, replica al empleado, protesta, infla la voz. El empleado exige el cumplimiento de un rito. Quiere firmas, créditos, certidumbres, evidencias...

Pretende que el desconocido deje de serlo, que un número cualquiera logre rápidamente, en la batería del diminuto proscenio, un carácter definitivo de personalidad. Pretende que aquel hombre destacado de la multitud, que viste análogo terno y canta el mismo cuplé de todos los demás, adquiera de pronto facciones de héroe.

La contienda termina dramáticamente. El caballero se abre el pecho y lo muestra desnudo al empleado.

Gesto patricio de los héroes que imploraban en el ruedo, ante los césares, piedad para un vencido. A cuenta de una individualidad reconocida, pedían el olvido para un ente borroso...

Sorpresa, una explosión de risa en el interior de los confesonarios. Una mano alarga el puñado de billetes. El caballero gris se abrocha precipitadamente y sale del Banco. En vano Arturo intenta correr tras el desconocido. Llamaman, insistentemente:

—¡El 352!

Arturo debe acudir a la ventanilla donde recibe una miserable cantidad, que esconde avergonzado en cualquier parte. Y sale, corriendo aturdidamente, a perseguir al hombre del pecho desnudo... Que, al fin, es atrapado en una esquina. Arturo se dirige a él, preguntándole:

—¿Cobró usted, por fin?

—Cobré... Muchas gracias, joven.

—Son insoportables. Cada día exigen más firmas, más requisitos.

—Menos mal que yo llevo aquí siempre la mía... Es un documento infalible. Cuando no reconocen mi firma vulgar, tienen que reconocer la extraordinaria.

—Dígame.

—Me abro el pecho y allí tienen mi documentación en regla, grabada en la piel.

—¿Un tatuaje?

—Sí, voy siempre firmado y rubricado. Soy el notario de mi mismo. A mí me identifican en seguida. Venga conmigo.

En un zaguán, el desconocido se desabrocha e invita a Arturo a contemplar una presumida rúbrica en forma de intestino que sirve de pedestal a un nombre: Juan Sánchez y Sánchez.

—¡Qué capricho!

—¡Qué sarcasmo!, querrá usted decir. Porque esto es señal de algo terrible. Esta escena del Banco Agrícola se repite diariamente en mi vida. Mi tragedia es abrumadora, tiene muy profunda la raíz. Vea usted que no se trata de fortuna o desdicha, de obrar bien o mal, de producir o de evitar algo nefasto. Se trata de algo anterior a mi voluntad, anterior al Destino. Se trata de «ser». Fíjese bien: ¡ni siquiera de existir! ¡De ser! Porque a fuerza de pensar mucho en mí mismo, he deducido que, aún suponiendo que exista, «no soy».

II. FIRMADO Y RUBRICADO

En una terraza del bar, ante un cóctel de ginebra, se plantea Juan Sánchez el viejo problema filosófico de la esencia y la existencia. En esta hora —la más banal del día—, hora de hacer el resumen de la mañana y de fraguar los proyectos de goce que la tarde irá desbaratando, Juan Sánchez insiste en convencer al mundo entero de que él, Juan Sánchez y Sánchez, «no es».

Arturo lo escucha atónito. En medio de un tropel de seres inclasificables, de ambos sexos, que luchan desde sus banquetas por reproducir exactamente el contorno exterior de una estrella de moda, Juan Sánchez, el hombre firmado, de rúbrica en forma de intestino, se revela como un fanático perseguidor de su propia esencia.

Es un místico amante de la personalidad. Tiembla ante la idea de gozar de una forma substancial colectiva, de un subconsciente sólo colectivo, de un alma común. Pretendió crearse un rostro, acentuarse, al menos, un defecto, estilizarse alguna aberración que pudiera izar como bandera de un carácter: Nada logró.

—He intentado —dice— lo absurdo. Llegue a provocar en mí alguna enfermedad crónica que modificase, que torciese mi temperamento, que me lo cambiase de raíz, a ser posible, para intentar buscarme, con el nuevo, otra fisonomía... Hice experiencias inútiles.

—Eso es peligroso. Se expone usted a quebrarse el aparato.

—Es desesperante no tener nada mío. De niño me tomaban siempre por mi hermano. Y, ahora, el arcediano de Sos⁴ tiene mi misma cara. Y un médico. Anteayer me preguntaron reservadamente, en un zaguán, por el estado de un cáncer... ¡Si yo pudiese, al menos, no ser nada, pasar inadvertido! Pero hay algo peor que todo eso: ser otro cualquiera, uno que casi nunca me gustaría ser.

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

Es delicioso estrenar los amigos como quien estrena un gabán y reponer a tiempo los usados. antes de lamentar su decadencia. No importa que la originalidad de muchos se agote al primer día: al menos en éste, todo espíritu nuevo es capaz de ofrecer cierto curioso lote de gracias imprevistas.

Arturo está sentado frente a la viva corriente humana, en la terraza del bar; Juan Sánchez, de espaldas a la calle, frente a Arturo, es decir, frente a un espejo donde pretende verse en todo su crespito interior.

4 Sos: pueblo de la provincia de Zaragoza, en él nació el Rey Don Fernando el Católico.

Representan dos mundos opuestos. Para Juan Sánchez, Arturo es una placa sensitiva donde va a ser escrupulosamente recogido el gráfico de una inquietud. Pero en los ojos de Arturo, voluntariamente dispersos, se quiebran todos los perfiles de la calle.

Su cara es como un lago que se quisiera contemplar en azul reposo, y de pronto comienza a tiritar bajo la loca lluvia de guijarros de un tropel infantil.

El día, en plena granazón, abre sus pomposos abanicos de emociones sazonadas, normales: pavo real de académico civismo, sin audacia cromática alguna.

Es la hora de acudir al hogar, donde miles de hembras, también maduras, aguardan la dulce confidencia de un alza de Bolsa o de un ascenso. Todos los caminos que ahora se recorren en la ciudad son claros y abiertos: el día está en su punto cimero de doméstica legalidad.

Ni la religión —como en las primeras horas de la mañana— desvía los pasos del torturado incrédulo hacia algún templo de los suburbios, ni el amor —como en las horas últimas— desvía los del impetuoso joven hacia la equívoca intimidad de una mujer.

Todo en la calle palpita ordenadamente bajo el signo del trabajo, auténtico o apócrifo. La disciplina social escalona rigurosamente sus ejércitos, instalándolos según normas tradicionales; los directores y consejeros se arrellanan en opulentos coches; los jefes de contabilidad, en averiados taxis; los sencillos empleados se apretujan en un tranvía; los ordenanzas van a pie.

Apenas se advierten a esta hora las conquistas sociales. No se toleraría, como al anochecer, que alguna meca-

nógrafa inquieta y un cajero inmoral rompiesen ahora tan severa ordenación jerárquica penetrando en un Hispano⁵ a morder el «fruto prohibido».

Nubes de obreros y burócratas cruzan en todos sentidos la calle. Han cesado de castañetear las ametralladoras de cifras de todas las marcas; todas las ventanillas acaban de guillotinar, uno tras otro, los momentos finales de la jornada.

El Banco Agrícola vierte sus empleados en la acera. los desparrama a lo largo de los primeros soportales. Un obeso banquero atraviesa lentamente la calle, deteniéndose cada tres pasos entre las blasfemias contenidas de dos infelices subalternos condenados a marcar idéntico compás de marcha, tan salpicado de insoportables calderones⁶.

Se producen nudos, interferencias, cruces, a veces, dolorosos. Algún pie se alza indignado y aplastado por otro más aturdido, que desconoce el arte de andar. Se ve que el empleado municipal que yergue virilmente su batuta intenta armonizar las masas ambulantes; pero estos elementos que han de ejecutar la hirviente sinfonía revelan un total desconocimiento de la partitura.

Sobreviene un flujo y reflujo de espesas resonancias, que sólo podrían desaparecer si se inculcase a las gentes de a pie cierta virtud que les falta de acomodación a un ritmo.

—Hubo una época —martillea Juan Sánchez— en que llegué a olvidar mi nombre. Me complacía no ser más que

5 *Hispano*: Hispano-Suiza, marca de automóviles de gran lujo y prestigio desde 1904 hasta su quiebra en el año 1936. Fabricados inicialmente en Barcelona, luego también en Suiza y Francia. El rey Alfonso XIII poseía muchos e incluso acciones de la firma, promocionando la marca entre personajes como los reyes de Suecia, de Rumania, de Egipto, de Afganistán, el príncipe de Mónaco, el príncipe consorte de Gran Bretaña o el Sha de Persia, además de las élites industrial y financiera de Europa.

6 *Calderón*: Signo musical que representa la suspensión del movimiento del compás. Esta descripción del movimiento del tráfico de la ciudad moderna como «sinfonía» es propia del cine de aquél entonces.

«el joven que cruza la acera de seis a siete»; o, también: «el que compra “La Crónica” en el quiosco de enfrente»... En una casa me conocían —yo soy comisionista— por «Hermanos Vallés. Cementos»; en otra, por «La Bola de Oro»; en otra, por «Martorell y Compañía».

Persiste entre las multitudes el tipo de guerrillero de la circulación que, con grave peligro de sus huesos, se lanza heroicamente a ganar batallas de velocidad. Y la masa se complace en destacar esa suerte de individuos exteriormente indóciles. Exteriormente —piensa Arturo—, porque la docilidad en el hombre apunta en razón inversa de su excelencia personal. Por eso el sabio obedece como un niño a los signos del agente, mientras se obstina en rebelarse contra un principio de Euclides⁷. A un sabio podrá vestirlo cualquier sastre, pero sólo le provee de ideas un genio...

—Yo sabia —no cesa el zumbido de Juan Sánchez— que en todos los escalafones subían y bajaban algunas docenas de Juan Sánchez, y desprecié rotundamente mi firma. ¡Caro me costó! Porque esto me condujo a la evidencia de que en mí no se escondía un determinado individuo, sino un maniquí capaz de soportar una personalidad cualquiera, con preferencia una razón social.

—En cambio, un pobre diablo acata las ideas del más humilde teorizante de café, mientras opone su libre, la que él cree libre personalidad, a la blanca mano de un guardia. El orden exterior de la calle —y del mundo— no suelen conservarlo íntegramente sino el sabio y el discreto, sumisos al polizonte, aunque discutan a Platón.

—Si mi nombre lo usaban algunas docenas de empleados en cada escalafón, mi cara, mis gestos, mi andar, toda

7 No es causal la referencia a Euclides (315-225 a. de J.C), «El geómetra», en esta novela donde predominan descripciones con elementos de geometría.

mi anatomía rodaba al mismo tiempo por los vagos recuerdos de cada transeúnte...

Es preciso destruir esa leyenda del sabio distraído que se deja mutilar por un vehículo. Por un Curie habrá miles de necios aplastados. Los atolondrados son los otros. El distraído es un sujeto que ideológicamente —y en el sector sentimental— pertenece a la masa, es masa todo él, desde los conceptos políticos y taurinos hasta el dibujo de sus corbatas.

Al sabio nada le preocupa, ni siquiera lo advierte, esa porción de materia común que envuelve su rica lumbre personal; el hombre vulgar sí la advierte, porque en él es todo masa, y sólo al amarla se ama a sí mismo. Por eso la defiende contra cualquier cincelatura ajena. Cree que en esa porción común radica todo él, y la pasea altivamente como se pasea un gabán hecho en serie. Capaz es de entregar a todas horas su inteligencia al tópico, pero se resiste a someter sus pasos a la pauta municipal.

La gran muchedumbre se nutre de pequeñas rebeldías, mientras al sabio y al discreto sólo les estimulan las grandes.

—Muchas veces me hurté a desconocidos que se acercaban a hablarme, tomándome por amigo. Fui saludado por centenares de ciudadanos miopes, a quienes nunca había visto. Padezco todos los peligros del hombre-tipo, sin las felices características del arquetipo. Mi característica es no tener acento, ese acento que añade a la estatura un codo, por quien las letras alzan la frente y se hacen reinas del vocablo.

Ahora, tres Renault, dos carretillas de mano, una mo-

tocicleta, y diecisiete Fords, se detienen a contemplar el desfile de una institutriz, que arrastra a dos niños, y el de un botones. Hace dos siglos a este botones y a esa institutriz les hubieran propinado muchos puntapiés los lacayos de alguna favorita de turno. Conquista de los tiempos, a la que no corresponde la masa con un asiduo aprendizaje del arte de moverse en la vía pública sin producir nudos y elipsis...

—Admito —sigue pensando Arturo— que este público dinamismo atente contra la personalidad, que llegue acaso a destruirla, pero, en cambio, robustece la expresión colectiva. Puesto que hoy sea inexorable admitir el dominio de la masa, ¿por qué no trabajar por hacerla más bella?

—Por eso inventé ese medio pintoresco de identificación. Soy el hombre que no tiene señas personales. Ya que no puedo ofrecer un rostro, ofreceré a menos una firma. De mi cara se tiraron millones de ejemplares, en ediciones económicas. Y de mis ideas. Y de mis ademanes. Yo no soy un individuo. Soy un universal ambulante. Es decir: ¡¡Nadie!!

Esta palabra, flanqueada por cuatro signos de admiración, la pronuncia Juan Sánchez en el tono más alto de la dramática. Hiende los espacios como el cuchillo de Guzmán el Bueno⁸, pero no logra elevarse en ningún pecho enemigo; después de buscarlo inútilmente, vuelve a hundirse en el corazón del mismo Juan Sánchez, que suspira profundamente, resumiendo así su propio dolor incompartido.

8 *Guzmán el Bueno*: Alonso Pérez de Guzmán (1256–1309). Hijo ilegítimo de Pedro de Guzmán, fué capitán al servicio de Alfonso X, del rey de Marruecos y de Sancho IV. Designado alcalde de Tarifa para defenderla del ataque de los bereberes. En 1294, tomado su hijo como rehén, los sitiadores lo conminan a entregar la plaza. Por respuesta Guzmán les arrojó desde la muralla su cuchillo para que mataran a su hijo. Impresionados los sitiadores levantaron el cerco, de ahí el sobrenombre de «el Bueno». Falleció luchando contra los musulmanes en la sierra de Gaucín.

Arturo ¿cómo podría darse cuenta de aquel patético estallido? Precisamente ahora...

Es que, de pronto, para Arturo, todo el paisaje ciudadano enfila sus rítmicos movimientos en un solo sentido, en el de una mujer que avanza cortando gentilmente cada grupo en dos porciones. Como esa granalla de hierro disciplinadamente repartida en torno a la barra magnética, más cerca o más lejos de ella, según índice de docilidad y ligereza, así la burocrática muchedumbre se va situando, al paso de esta mujer, según una escala de sordas vehemencias harto tiempo adormecidas entre facturas y legajos, despiertas ahora, al aire libre, frente al ondulante panorama.

Y el surco abierto tras ella lo van llenando algunos manoseados, cursis, desfallecidos piropos, como de gentes en ayunas, arriada la fantasía, cegados los grifos de la jovialidad. Y, entonces, cree Arturo llegado el momento de considerar la angustia de Juan Sánchez, de ofrecerle un calmante filosófico...

—Creo en la felicidad del anónimo —contesta, por fin. Arturo—. La tortura de la personalidad, ¿por qué sentirla tan obstinadamente? Quizá el individuo, en absoluto personal, no existe. Si persistimos en mantenerlo en un punto de nuestra vida, nos petrificamos. Si lo dejamos transformarse demasiado, nos tropezamos siempre con una legión de nosotros mismos que entorpece nuestro momento actual, que constituye un peligro para nuestra libertad de hoy.

—Consuela oírle. ¿Usted escribe?

—De ningún modo.

—Lo hubiera jurado.

—Soy profesor de filosofía, pero vi que es más divertido —y más productivo, ¿sabe?— inspeccionar siniestros.

—¿Cómo?

—Formo parte de una Sociedad de Seguros contra incendios. Actúo siempre en regiones devastadas. Después del último bombero.

—¡Qué raro!

—Conozco a los hombres al borde de una catástrofe. Me interesan más sus violentas reacciones que sus actos normales. Aunque siempre son muy divertidos. Los hombres suelen ir almacenando pasado. Cuando les pesa mucho, quisieran abandonarlo, pero temen hacerlo porque lo creen ya materia propia; como sienten abandonar un diente maltrecho. Y aún comprendo que se tenga más cariño a un dedo propio que a toda la Humanidad; lo que no comprendo es por qué se fija ese cariño en un montón de despojos acumulados.

—Toda la vida del hombre es un esfuerzo desesperado por afirmar su existencia, por dejar surco de ella.

—Éste es el pobre recurso de los artistas.

—¡Bah! Los artistas son unos infelices locos que gastan aturdidamente su vida real en fabricarse una posible. El artista es una deliciosa aberración de la Humanidad. Cree, sencillamente, en otra vida y suele sacrificarle ésta como un iluminado anacoreta. Teme petrificarse, y no recuerda que su último pago —también posible— ha de ser una estatua de piedra, construida por algún camarada que, al crearla, afirmará que aquello es su obra más personal. Y el primer artista sólo habrá logrado servir de escalón

para que suba el segundo más de prisa. Me he extraviado.

—Siga, siga.

—Creo que puede usted salvarse a fuerza de anécdotas. La acción reconstruye, zarandea, remueve, modifica. Ensaye a obrar activamente; le surgirán actos originales. Y con el acento, la expresión. Y con la expresión, la fisonomía. Métase en danza. Déjese ya del ser y del no ser. Eso está muy anticuado. Obre.

—He ensayado sin éxito. ¿Usted cree...?

—Firmemente.

—Me anima usted mucho. Venga por mi casa. Ahí tiene mis señas. Lo espero a cenar esta noche.

—Iré.

Se compromete a ir, sin meditar un solo instante en las horas de color de ceniza que le aguardan frente a un hombre en lucha con la nada. Si, a pleno sol, en medio de las gentes, este amigo ennegrece todo cuanto toca, ¿qué será en las horas de la noche, en la intimidad de un gabinete, en soledad con él, probablemente entre libros y cuadros metafísicos, presididos por Séneca o Schopenhauer, por algún cuadro de Ribera, de Valdés Leal?

Pero Arturo arrincona pronto esta visión del futuro y, desde la sombría maraña de problemas que suscita el hombre firmado y rubricado, sigue la trayectoria en zigzag que recorre la tempestad callejera provocada por el tránsito de Rebeca. Aquella mujer es ahora un termómetro donde poder medir los grados de febril irradiación, la pureza de contornos, la dinámica gallardía de cada hembra transeúnte, pero también los de procacidad de cada súbdito admirador.

Traza Rebeca⁹ en la Plaza una firme diagonal y se interna en los soportales a tiempo que advierte la presencia de Arturo. Y, entonces, todos sus ademanes se embozan en una nube de más refinada coquetería, como si de pronto quisiera oscurecer el rico botín de sus encantos, envolviéndolo, como un delgado papel de seda carmín, de un pudor visible no sólo en las mejillas y en las inquietas manos, sino en toda su juguetona fábrica.

Y, entonces, los soportales adquieren una preciosa calidad de claustro en que la amada transeúnte se va ofreciendo por grados, en progresión decreciente, resurgiendo bajo los arcos sucesivos que añaden a cada aparición un poco más de seductora lejanía.

Aunque el primer impulso de Arturo, al ver surgir a Rebeca, es lanzarse tras ella a recoger en sus manos la brasa de aquéllas, tan expertas en artes de acariciar, no se mueve del asiento; le contiene el riguroso veto según el cual ambos amantes deben confinar su deleite en un rígido programa del que están excluidos todos los azares.

La aventura es desterrada de este amor. Los encuentros fortuitos no deben ser aprovechados, puesto que ya en el plan erótico se apuntan los precios para, sin agotarlo, seguir paladeando el goce. (Arturo jamás quiso averiguar las causas de este veto, por no dar de bruces con alguna doméstica trivialidad, con la pobre anécdota conyugal, con algún romántico impulso incomprensible.) Refrena su vehemencia, progresivamente dulcificada según avanza la serie de sucesivas Rebecas, cada vez más borrosas; y el placer de acercarse a ella, de sumergirse en su estela voluptuosa, es vencido por el de contemplar el cuadro favorito

9 Lo mismo que la denominación onomástica mítica, Jarnés usa con frecuencia la bíblica: Rebeca, Ruth, Esther. Igualmente, Pilar Martínez Latre trata de esto en su libro citado (204-207).

desde muchas distancias, y a distintas luces, multiplicando y refinando así su goce, consumado catador de vivas plasticidades.

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

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

Porque este tránsito de Rebeca a través de las pilastras que la ocultan y descubren rítmicamente, haciendo más deliciosa su aparición, hoy dos veces discreta, es una imagen acabada del otro gran tránsito de su belleza palpitante a lo largo de la vida de Arturo, iluminada a trechos por la blanca desnudez de su amante.

Aquella hora resume toda una juventud, como aquellos soportales juegan el papel de días, de esos días anodinos, opacos, en que Rebeca se oculta en su otra vida oscura, doméstica, acaso conyugal —que Arturo desconoce—. Días alternados con la sucesión encantadora de los de verla en el refugio de una libre intimidad: de uno de esos —como el de hoy— en que todas las horas avanzan lentamente persiguiendo a la afortunada, a las siete de la tarde, para pedirle un relumbre de su jocunda irradiación.

—¡Las siete! ¡Las siete!

Suenan las dos palabras en el oído de Arturo como el jovial tañido de una bocina de Rolls¹⁰ que desde lejos reclama virilmente paso libre al tropel de horas monótonas, pesadas, carretas crujientes, camiones grasientos, que cruzan lentamente la luminosa carretera del día.

Una hora ardiente, brusca, impetuosa, que irrumpe en la tarde, atropellándolo todo con su cínica desenvoltura. Ante la cual vuela hecho pavesas todo aquel pardo armatoste de conceptos preferidos por Juan Sánchez, el hombre firmado y rubricado. A quien esta noche será preciso escuchar gravemente, como quien se escucha a sí mismo.

¡Cómo lamenta ya Arturo haber aceptado aquella invitación! La conciencia es ese ventrílocuo en que todos nos convertimos, en las horas de recapitular nuestro pasado, en la hora de la contrición...

Y, si ya hasta con un ventrílocuo —que no podemos eliminar de ese pozo inaccesible donde se esconde para desde allí mortificarnos con nuestra propia verdad— ¿para qué escuchar a dos?

10 *Rolls*: el lujoso automóvil, Rolls-Royce, lanzado en 1906 por la compañía formada por Henry Royce y Charles Steward Rolls.