

¿Pesimismo jarnesiano?: glosas comparatistas a *El aprendiz de brujo*

Armando PEGO PUIGBÓ

Facultat de Filosofia
Universitat Ramon Llull
apego@filosofia.url.edu

RESUMEN

En los últimos veinte años la obra de Benjamín Jarnés ha sido reivindicada por una nueva generación de críticos. Además de algunos estudios de conjunto, se han presentado ediciones modernas de las novelas y ensayos jarnesianos, a fin de situarlas en el lugar que merecen en el canon literario del siglo XX. A partir del análisis de las aportaciones más relevantes, se reflexiona en este artículo sobre las causas históricas y culturales que puedan explicar por qué la narrativa de vanguardia española no acaba de encontrar en la actualidad un reconocimiento definitivo, a diferencia de lo que ocurre con la poesía de la generación del 27 o incluso con la narrativa europea coetánea. La publicación reciente de *El aprendiz de brujo*, novela póstuma de Jarnés, sirve para mostrar tanto su fidelidad a un credo estético entre modernista y postmodernista como sus propias limitaciones.

Palabras clave: Benjamín Jarnés; narrativa de vanguardia española; *modernism*; historiografía; literatura comparada europea.

Jarnes's pessimism? Comparatist glosses on *El aprendiz de brujo*

ABSTRACT

In the last twenty years the Benjamín Jarnés' work has been vindicated by a new generation of critics. Besides some general studies, modern editions of the jarnesian novels and essays have been offered, in order to be placed according to their merits into the literary canon of the twentieth century. From the analysis of the most relevant contributions, this article reconsiders the historical and cultural causes that could explain why the Spanish vanguard novel is not completely acknowledged nowadays, as the poetry of the generation of 27 or even the European modernist narrative is indeed. The recent publication of *El aprendiz de brujo*, a posthumous novel by Jarnés, is used to show so much the fidelity to an aesthetical creed between modernist and post-modernist as its own limits.

Key words: Benjamín Jarnés; Spanish vanguard novel; *modernism*; historiography; European comparative literature.

Sumario: 1.La recepción de la obra de Benjamín Jarnés (1988-2008); 2.La ambigüedad canónica de la narrativa de vanguardia en su contexto europeo; 3.El aprendiz de brujo: entre la arqueología y el canon.

1 La recepción de la obra de Benjamín Jarnés (1988-2008)

En 1988 la aragonesa Institución Fernando el Católico (CSIC) celebró el Centenario del nacimiento de Benjamín Jarnés (Codo, 1888-Madrid, 1949) con un conjunto de publicaciones que parecían indicar la voluntad de recuperar la obra de uno de los grandes olvidados de la generación del 27, mejor llamada de la República. Se trataba de rescatar al novelista de un olvido doble. Por una parte, se reivindicaba la figura de quien fue uno de los escritores más señalados entre 1926 y 1936, un arco de fechas que marcaba la publicación en la colección «Nova Novorum» de su novela más emblemática, *El profesor inútil*, y la aparición de una obra tan personal y difícilmente clasificable como el *Libro de Esther* (1935), generalmente atribuida al tan difuso como estimulante epígrafe del «género intermedio». Por otra parte, se trataba de recobrar un capítulo injustamente preterido en el canon literario español del siglo XX: el de la llamada narrativa de vanguardia. Tanto las actas de las Jornadas Jarnesianas como las monografías de conjunto de un reputado jarnesiano como Víctor Fuentes (Fuentes 1989) o del primer Jordi Gracia (Gracia 1988), acompañadas de estudios bibliográficos (Domínguez Lasierra 1988) o temáticos (Pérez Gracia 1988), además de 12 *Cuadernos jarnesianos* que recuperaban una parte de sus apuntes y proyectos literarios, procuraban señalar un punto de inflexión que ocupó, a lo largo de la década de los 90, con una fuerte carga teórica, la tarea de un grupo de críticos que el propio Víctor Fuentes ha denominado hace poco «los nuevos jarnesianos», a los cuales atribuye “haber logrado, ¡por fin!, colocar la figura y la obra de Benjamín Jarnés en un primer plano de actualidad” (Fuentes 2008: XII).

En el estudio de conjunto de esta narrativa fue también un adelantado Gustavo Pérez Firmat que a principios de los ochenta publicó una obra ya clásica y que reeditó, corregida y aumentada, a principios de los noventa cuando el impulso jarnesiano cobraba nuevo vigor. Esta segunda edición intentaba reivindicar su carácter pionero: “Indeed, I like to think that *Idle Fictions* has been in part responsible for the surge of scholarly interest over the last decade” (Pérez Firmat 1993: ix). Su interpretación del fundamento antirrealista de esta narrativa, pese a suscitar matizaciones y correcciones críticas, determinó una línea central de los acercamientos posteriores, sobre todo en los planteamientos de José María Pino (Pino 1995). En cambio, M^a Soledad Fernández Utrera ha preferido destacar el carácter híbrido de una obra como la de Jarnés, la cual, con su carácter ejemplar en el universo narrativo de vanguardia, intentaría aunar el experimentalismo desrealizador y el realismo representacional (Fernández Utrera 2001: 93-111).

Con todo, la monografía que contribuye a enmarcar el proyecto de la novela *nueva* en su contexto cultural más amplio es *Los espejos del novelista* de Domingo Ródenas. Teniendo presente el carácter transversal de la teoría literaria postestructuralista, analiza en su conjunto la trayectoria truncada de la narrativa de vanguardia y, en particular, el significado del arte de Jarnés y de Antonio Espina. Ródenas los presenta su marco epocal a partir de la dominante autorreferencial que inscribe a aquella narrativa en el esquivo lugar que la vanguardia ocupa dentro del Modernismo europeo, así como resalta su condición anticipatoria de las preocupaciones postmodernistas. La ficción jarnesiana, en sus mejores momentos, incluiría la preocupación epistemológi-

ca modernista sobre la capacidad de acceder y transmitir fiablemente el conocimiento del mundo, al lado de la variante ontológica del postmodernismo, más interesada en cuestionar y multiplicar la existencia de los mundos reales y posibles (Ródenas 1998: 55-90).

Ahora bien, todo este bagaje crítico habría quedado en suspenso si no se hubiera acometido simultáneamente la tarea de reeditar las obras de autores como Jarnés o Espina. En efecto, el intento, como decía Fuentes, de devolver a la primera línea al primero de ellos era imposible si no se ofrecía a nuevas generaciones de lectores el acceso a la obra de un autor no sólo preterido, sino que había sido asociado sin más a los tópicos de una práctica artística «deshumanizada», en línea con los postulados orteguianos, la cual quedaba asociada a una estética alejada e incluso contraria del compromiso social que vendría a caracterizar la literatura europea desde los años treinta hasta aproximadamente los sesenta. De lo que se trataba, pues, era no sólo de reprimar el prestigio de una narrativa a la que habían colgado como un sambenito aquella etiqueta de «deshumanizada» -en su doble acepción de alejada de los problemas humanos y de preciosista formalmente-, sino de releerla en una clave teórica y crítica actual que permitiese hacer visible su modernidad y su vocación internacional.

De todos los escritores vanguardistas, ha sido Jarnés quien ha tenido más suerte editorial, por el número de publicaciones, que no de ventas. Después de los primeros y tímidos intentos de los ochenta, en 1994 la editorial Cátedra publicaba *Viviana y Merlin*, en edición de Rafael Conte¹. A partir de aquella fecha se sucedieron una serie de ediciones con prólogos rigurosos que contribuían a recuperar una obra que, excepción hecha de *Locura y muerte de Nadie* (1929 y 1937), no había sido reeditada desde su publicación². Ahora bien, después de Conte, sólo Domingo Ródenas logró editar obras de Jarnés en editoriales comerciales con una distribución sólida y al alcance de un público lector amplio. Así, entre 1997 y 1999, en Península y en la Colección Austral de Espasa-Calpe aparecieron respectivamente sus ediciones de *Paula y Paulita* (1929) y *El profesor inútil* (1934).

En el año 2000, en la Institución Fernando el Católico, editorial pública con escasa difusión, Francisco Soguero editó de nuevo *El profesor inútil*, con vocación de edición crítica, y Armando Pego *Teoría del zumbel* (1930). En la misma editorial Ródenas publicó en 2001 una antología de *Obra crítica*. En 2002, en colaboración con Juan Herrero Senés, el mismo crítico recopiló una amplia selección de la narrativa breve jarnesiana bajo el título de *Salón de estío y otras narraciones*, en la colección de «Clásicos Aragoneses» de Larumbe, publicada por las Pressas Universitarias de Zaragoza, con una difusión de nuevo limitada. En 2003, como fruto de la adquisi-

¹ La Editorial Guara, en su colección de «Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses», publicó en entre 1979 y 1980 *El convidado de papel*, *Lo rojo y lo azul* y la póstuma *Su línea de fuego*.

² Además de la edición de Joaquín de Entrambasaguas en 1961, dentro de la colección de *Las mejores novelas contemporáneas VII*, de Planeta, *Locura y muerte de Nadie* cuenta con otra edición de 1996 en la editorial Viamonte, con prólogo de Ildefonso-Manuel Gil, que es la empleada por Víctor Fuentes para su reedición de 2008 en Stockcero. Todas ellas siguen el manuscrito de 1937 utilizado por Entrambasaguas. Queda por editar, pues, la primera versión, que es la que publicó en 1929 la Editorial Oriente.

ción por parte de la Residencia de Estudiantes del archivo Benjamín Jarnés en 1996, aparece una parte del *Epistolario y Cuadernos íntimos*, a cargo del propio Ródenas y de Jordi Gracia. La editorial sevillana Renacimiento da a la prensa la conferencia *Sobre la gracia artística* (1930) en 2004 y reedita en 2006 una biografía del exilio, *Cervantes (bosquejo biográfico)* (1944). En 2005 otra editorial aragonesa, Centro de Estudios del Jiloca, acoge una edición de la primera obra de Jarnés, más una biografía o etopeya que una novela, *Mosén Pedro*, realizada por Olatz Arechega y Josep Carles Láinez. Dejando a un lado una colección de cuentos, así como otra selección de fragmentos de ficción y de conferencias llevada a cabo por Ródenas, la última obra de peso publicada es la manuscrita y póstuma *El aprendiz de brujo*, a cargo de Francisco Soguero, en la Residencia de Estudiantes en 2007, de la cual haremos un comentario más detenido en el último epígrafe de este trabajo.

A día de hoy, pues, no sólo faltan por reeditar las novelas del exilio (*La novia del viento* (1940), *Venus dinámica* (1943) y *Constelación de Friné* (1944)), aparte de la mayor parte de las biografías de esta época y de las obras del llamado «género intermedio» (*Libro de Esther* (1935) y *Eufrosina o la Gracia* (1948)), sino que también permanecen a la espera dos obras de su periodo de esplendor: la tardía *Tántalo* (1935) y la inexplicablemente preterida *Escenas junto a la muerte* (1931), que, junto con *Locura y muerte de Nadie* y *Teoría del zumbel*, constituyen la “trilogía” de su clímax creador.

Por el breve recorrido que se ha intentado trazar, es posible advertir, pues, una evolución que ha ido del intento de proyectar ampliamente la figura y la obra de Jarnés a quedar ésta paulatinamente reducida a editoriales especializadas, cuando no locales, de ámbito universitario y dirigidas a especialistas. No es extraño, entonces, el feliz título de Ródenas en la presentación del número monográfico “Retornos y pasajes de Benjamín Jarnés” que *Insula* dedicó a nuestro autor en 2003: “Benjamín Jarnés: la reluctancia al desvanecimiento”.

En gran manera, al aclarar, revisar y deshacer los malentendidos críticos que desde Max Aub hasta Eugenio G. de Nora habían caído sobre los novelistas o, simplemente, los narradores de vanguardia, lo que se pretendía era no sólo incorporar esta narrativa a su lugar canónico, en el marco de la literatura española del siglo XX, sino, más importante, proporcionar un relato que le concediese la posibilidad de lograr una continuidad en el ámbito de la cultura española general. Se trataba, pues, de presentar el testimonio no arqueológico sino actual de una propuesta que podía haber sido fallida (y no se ha ahorrado espacio para explicar con ecuanimidad sus causas), pero que contenía los gérmenes y brotes logrados de una modernidad literaria no sólo española sino europea, como demuestra la acogida crítica que fuera de nuestras fronteras tuvo la obra de Jarnés (Ródenas 2007: ix-x)³.

Ródenas ha atribuido recientemente el paradójico eclipse historiográfico de Jarnés a causas biográficas e históricas. Nuestro autor nació pronto a efectos del grupo

³ Léanse las siguientes páginas como un análisis complementario del que Nigel Dennis traza, con mano segura, en el epílogo titulado *¿La hora de Jarnés?* de la edición de *El aprendiz de brujo* realizada por Soguero (Jarnés 2007: 403-421).

de escritores en que quedó encuadrado; pero sobre todo murió prematuramente, en la inmediata posguerra, anulado físicamente por la enfermedad así como, principalmente, derrotado ideológicamente ante los dos extremos del mapa político y social español.

Cierto es que, a diferencia de Jarnés, Francisco Ayala o Rosa Chacel, como lo han sido Rafael Alberti o Jorge Guillén, han recibido homenaje pública y han sido reconocidos como representantes destacados de la literatura española contemporánea. No obstante, cabe detenerse en dos datos: 1) las obras de Ayala o Chacel que los consagran como narradores fueron publicadas después de la Guerra Civil, alejados ya de la estética vanguardista, sea *La cabeza del cordero* (1949), sea *La sinrazón* (1960); por el contrario, tan canónicos –mejor dicho, menos canónicos– son *Baladas y canciones del Paraná* (1954) o *A la pintura* (1968, 3ª edición) de Alberti que su *Sobre los ángeles* (1927); y 2) dejando a un lado tanto la calidad poética de Lorca como su altísimo valor simbólico, así como la influencia decisiva de la obra de Cernuda en la poesía española desde Gil de Biedma hasta García Montero, la poesía de Pedro Salinas, fallecido en 1951, poco después de Jarnés, ha dejado una huella importante en el canon literario español de los últimos cincuenta años.

Ni Jarnés ni Espina, muerto éste en 1972, merecieron, en cambio, gran atención. Se pueden aducir las razones político-culturales y comerciales en torno al rótulo de la generación del 27. Se puede argumentar que el credo liberal burgués, de tintes *ilustrados*, de Jarnés y otros compañeros suyos se vio aplastado por el antagonismo desbocado de la Guerra. Aun así, el triunfo de los poetas no implica, *per se*, el desvanecimiento de los narradores (incluidos los llamados “el otro 27”, es decir, los que practicaron la novela “humorística”: Jardiel, Tono, Neville...). El republicanismo *moderado* de Jarnés no disuena, por más militante culturalmente que sea, del de Guillén o Salinas, por no hablar del posibilista de Dámaso Alonso o de Vicente Aleixandre. Pero, más incluso, a excepción de la obra de Ramón Sender los escritores “rehumanizados” de los años treinta, políticamente de izquierdas e incluso comunistas, han recibido un trato no muy diverso: *La Venus dinámica* (1929) de José Díaz Fernández no ha sido reeditada, y *La turbina* (1930) de César M. Arconada se encuentra en una pequeña editorial (Cálamo, 2003). Si se afirma, pues, que la calidad estética no iba acompañada de auténtica sustancia humana que diera fuerza a sus obras, habría que meter en el mismo cajón a *todos* estos narradores.

Piénsese, además, por un momento: ¿es imaginable una historia de la literatura francesa del siglo XX sin Gide o Céline; o de la literatura inglesa sin Virginia Woolf o Lytton Strachey, por no decir sin Joyce; o de la italiana sin Cesare Pavese; o de la alemana sin Thomas Mann o Hermann Broch? Que la calidad poética –que no simplemente literaria o estética– de los españoles no llegase a cimas tan extraordinarias como las de algunos nombres que hemos citado es otra cuestión que también merece ser estudiada desde un punto de vista comparatista, pero lo que interesa remarcar es que, si no hubiese sido por neojarnesianos y otros “neos” (que, como hemos visto, incluyen autores de derecha, de centro y de izquierda, desde Giménez Caballero a los citados Arconada o Díaz Fernández), los autores de la renovación narrativa de los años veinte habrían quedado definitivamente extirpados de los manuales de historia

de la literatura, permaneciendo en ellos, en todo caso, como residuos arqueológicos. Por ello, es razonable pensar que su olvido es una anomalía no sólo literaria o cultural sino también social e histórica.

Deben de existir causas más profundas en la constitución espiritual de la cultura española que afectan a la articulación de su condicionantes políticos, sociales e ideológicos que explican por qué lo que no consiguió ni doce años de nazismo, que dejaron la marca ontológica de la culpa sobre la conciencia del pueblo alemán, ni veinticinco años de fascismo italiano, lo lograron los cuarenta del franquismo: una ruptura de la continuidad literaria española, en su vocación europea, en un ámbito tan decisivo de la modernidad como es el de la ficción narrativa. Durante años, a efectos académicos, parecía que entre Unamuno, Azorín, Baroja, y, a lo sumo y recortado, Pérez de Ayala o Miró, y, por otra parte, Camilo J. Cela o Carmen Laforet no había nada, ni siquiera Ramón Gómez de la Serna, exceptuadas sus *greguerías*. El esfuerzo de estos veinte años estaba encaminado, en el caso de Jarnés, a suturar y reconstruir los puentes de esa tradición truncada.

2 La ambigüedad canónica de la narrativa de vanguardia en su contexto europeo.

A la vista de lo anteriormente dicho, puede concluir que, en el caso jarnesiano, se ha pretendido llevar a cabo una tarea de ida y vuelta: de la literatura jarnesiana a la teoría literaria y en la teoría descubrir los inquietantes y estimulantes rasgos de una vanguardia histórica capaz de anticipar tanto prácticas y estrategias de la literatura post-modernista como algunas de sus principios estéticos desreguladores del orden político y social. Lo que Víctor Fuentes consideraba el eje de la estética jarnesiana, centrada en la afirmación erótico-estético, en consonancia con las doctrinas de H. Marcuse, permitía que se comenzase a aplicar a sus obras un análisis basado en las categorías de la metaficción, campo de estudio que empezaba a dar sus frutos a lo largo de los años setenta y ochenta (P. Waugh, R. Spires, L. Hutcheon). El paso adelante de Ródenas consistía en proporcionar, en el interior de una comprensión cultural y sistémica del fenómeno literario del *modernismo*, el marco conceptual completo en que se movía la narrativa de vanguardia, caracterizada no por sus usos estilísticos o técnicos sino por el narcisismo enunciativo como categoría compositiva.

Las consecuencias de estas posturas dejaban abierta nuevas vías a los estudios comparados. Por una parte, permitían observar a Jarnés y a sus otros compañeros no ya desde una perspectiva de europeizadores de la narrativa española sino como integrantes de un proyecto estético europeo que, en su categorización *modernista*, no sólo rompía con la rigidez de las historias literarias nacionales (en percibir esta dimensión global del *modernismo* fue un adelantado, en el caso español, Juan Ramón Jiménez) sino que, además, disolvía la distinción entre literaturas europeas centrales y periféricas, intentando redescrirlas, así, en red. Se evitaba, pues, hacerles cargar a los narradores españoles de vanguardia con el dudoso cliché, entre otros, de ser los *Giraudoux* o *Morand* locales —es decir, sus epígonos— y, sobre todo, se procuraba situarlos en sintonía con el proceso general de renovación artística europea, en toda su comple-

jididad y en todas sus contradicciones, sin olvidar, claro, está sus condicionantes nacionales y sus querellas culturales y literarias. Eliot y Woolf, Valéry y Celine, Carner y Soldevila, Guillén y Jarnés o Montale y Pirandello no agotan ni simbolizan ellos solos sus respectivas literaturas nacionales, pero todos sobresalen en el magma que en sus coincidencias y discordancias (¡cómo olvidar el surrealismo, el cubismo o el constructivismo!) convierte la literatura europea en una marea de diseminación y de contención, de revolución y de restauración clásica.

Esta tensión dialéctica no sólo se produce entre dos polos (por ejemplo, entre un Breton y un Maritain o, incluso de manera exacerbada, entre el propio Breton o Aragon y Maurras) sino que atraviesa desde dentro la reflexión de las mismas vanguardias y de sus autores más significativos hasta desbordarse o diseminarse en el futuro inmediato. Compárese el ejemplo de la reflexión estética de Jarnés con la de Jean Cocteau o la de Max Jacob. En 1935, Jarnés se lamentaba en la postdata de *Feria del libro* que “huyó el arte de las gentes, y las gentes, con plena indiferencia, cuando no con plena burla, lo abandonaron a sus buscados confines, sonrieron de tan altivo hermetismo... y siguieron leyendo en la obra anterior, cuyo espléndido volumen nadie substituía ni pretendía substituir por otro” (Jarnés 2001: 328). Diez años antes Cocteau, al que Jarnés citaba con admiración tanto en *Feria del libro* como en *Rúbricas* (1931), lo había advertido con mayúsculas en su primera colección de aforismos, *Le rappel à l'ordre*: “La tradition se travestit d'époque en époque, mais le public connaît mal son regard et ne la retrouve jamais sous ses masques” (Cocteau 1926: 34). La misma palinodia interesada sobre la relación con el arte anterior recuerda también las palabras de Cocteau haciéndose eco intertextual de Nietzsche: “Il est dur de nier, surtout des œuvres nobles. Mais toute affirmation profonde nécessite une négation profonde” (Cocteau, 1926: 20). En el texto de Jarnés se omite el momento de la negación para garantizar la afirmación del arte nuevo que desea substituir al otro porque, en realidad, quiere autoconstituirse sobre su negación. Es esta no sólo paradójica sino incluso aporética postura ante la tradición la que le lleva a justificar, en la postdata de 1939 en *Cartas al Ebro*, la tarea de su generación fustigada “por su carácter verdaderamente revolucionario” que “quería –quiere– elevar el nivel del arte, por los arduos caminos de la inteligencia, por los delgados caminos de la sensibilidad” (Jarnés 2001: 422).

Tanto más difícil –y por ello tan excitante desde el punto de vista vanguardista– resultaba el reto de aplicar este programa al ámbito narrativo. La manera de hacer novela de Jarnés quería desmentir la incapacidad que parecía pesar, a efectos vanguardistas, sobre el género novelístico, en apariencia aprisionado por la sombra mimética del realismo. Max Jacob lo había sintetizado con precisión: la novela es la ocasión que la sociedad proporciona a sus miembros de satisfacer su necesidad de actividad sentimental, sin correr peligros. Por ello, el novelista no es un artista sino un hombre útil. En efecto:

Quel romancier sacrifierait son sujet à la vérité d'un caractère ? Ne faudrait-il pas d'abord qu'il en ait conçu un ?, mais ne faudrait-il pas être un héros pour travailler sans attendre aucune récompense, je veux dire : un artiste. Quel romancier arrêterait son intrigue plutôt que la marche d'un sentiment?
(Jacob 1922 : 22)

La respuesta, según Jacob, era negativa no por razones estéticas sino básicamente sociológicas: “Voilà un romancier qui n'aurait pas des lecteurs par la raison qu'il n'aurait pas d'éditeur” (Jacob 1922: 22). A la vista del éxito parcial de Jarnés ya en su época y del olvido en su posterioridad, podría decirse, no sin cierto regusto amargo, que Jacob, como buen poeta, tenía tanto dotes proféticas como, sobre todo, aguda visión crítica; máxime, cuando lo que pretendía Jarnés no era demostrar la equivocación de sus afirmaciones sino convertir la novela en ese arte que se le parecía negar. Y tal condición no se adquiriría mediante la ilusión de realidad que hace que “il roman nous dispense de vivre” (Jacob 1922: 22), sino mediante una inversión de la valoración de su relación con la vida, la cual se convertirá en un tema central de toda la narrativa jarnesiana. Tal como decía el mismo Jacob : « On peut comprendre la vie à travers l'art, mais non l'art au travers de la vie » (Jacob 1922 : 29).

En su primera colección de ensayos, su brevariario estético, *Ejercicios* (1927), Jarnés afirmaba que la novela es un desbordamiento del poema, de manera que “la novela es un poema en marcha” y que “el novelista debe ser siempre un poeta viajero”, hasta el punto que “una realidad novelesca es tal cual ha sido cernida por la realidad del novelista” que es el timbre y el tono que dan voz al suceso. Podrían ponerse en relación estas afirmaciones con los principios de la novela lírica y sus procedimientos de ficcionalización autobiográfica según el modelo genérico del *bildungsroman* que a Jarnés le lleva, una y otra vez, hacia su admirado Stendhal. Pero, si traigo a colación estas citas en este contexto, es por la conexión positivadora entre estilización artística, desrealización, y vida humana. A propósito de *Bella* de Jean Giraudoux, Jarnés escribió: “la novela es la expresión de la vida que no puede totalmente vivirse”; y añade que un gran pulso y un gran amor son “justamente las dos esenciales condiciones del estilo. O del artista, porque estilo y artista son una misma cosa” (Jarnés 2001: 156). En una de sus formulaciones más felices, en la nota preliminar a *Teoría del zumbel*, Jarnés redondeaba esta idea central de toda su producción artista concluyendo que “no se trata de técnicas; se trata del conocimiento integral del hombre, de la revelación de esta sabiduría del hombre por una personalidad robusta”, capaz de englobar razón y pasión, o sueño, ensueño y vigilia (Jarnés 2000: 74). Unas afirmaciones todas ellas tan rotundas como problemáticas desde el interior mismo de esta estética que aspiraba a hacer del arte vida depurada.

Cabe tener en cuenta que este conocimiento sólo se logra –porque se expresa– en el instrumento del lenguaje que la propia personalidad del artista debe templar y hacer sonar. Jacob había advertido de que “une personnalité n'est qu'une erreur persistante” (Jacob 1922: 20) y Cocteau de que “l'éclecticisme, c'est la mort de l'amour et de l'injustice. Or, en art, la justice, c'est une certaine injustice» (Cocteau 1926: 19). Cierzo es que Jarnés había preferido el término “integralismo” en lugar de eclecticismo, pero, en todo caso, lo que no se podía obviar era cómo hacer emerger esa personali-

dad robusta en el estilo. Por descontado, Jarnés no identificaba la personalidad autorial con la persona real del novelista (otra forma de realismo ilusorio), sino precisamente de tematizar esta relación a través de las estrategias metafictivas que obras como *Teoría del zumbel* no dejaban de proponer a sus lectores. El reto era hallar, descubrir, el punto omega de ese «yo» escamoteado, disperso, móvil que, en la enunciación, funda el espacio de la ficción. Jarnés lo atisbaba en el *Portrait* en que Joyce se revela como un “maestro en el arte de evadirse de sí mismo para mejor contemplarse”, pues “Dedalus acierta a abrir entre el hombre y el artista la precisa distancia”, de modo que “tan pura es la vibración, que llega a borrarse el instrumento” (Jarnés 2001:114).

No siempre, en cambio, había utilizado estas imágenes antropomórficas. En *Ejercicios* había distinguido las palabras-gema de las palabras-eslabones, de las cuales la prosa nunca puede prescindir del todo. En el caso de la novela, “tampoco el tren de unidades más ricas y bellamente iluminadas, puede nunca desdeñar las cadenas oscuras, rechinantes, que hacen de él, en medio de la noche, un compacto y espléndido alud” (Jarnés 2001: 59). En estas palabras, que pueden despistar por su carga metafórica, se condensan una de las intuiciones centrales de la poética modernista: la instantaneidad completa de la percepción poemática es imposible en la prosa narrativa que, por su temporalidad intrínseca, lucha a contracorriente por distender o dislocar las exigencias de la sintaxis más allá de cualquier compromiso.

Cesare Pavese lo advertía con lucidez en su diario (16-XI-1935):

Il problema estetico, mio e dei miei tempi, piú urgente è senz'altro quello dell'unità di un'opera de poesia. Se si debbe accontentarsi dell'empirico legame accettato nel passato o spiegare questo legame come una trasfigurazione di materia in spirito poetico o cercare un nuovo principio ordinatore della sostanza poetica. (Pavese 1997: 19-20)

La respuesta lo descorazonaba (20-XI-1937): por un lado, su “immagine-racconto” era en el fondo una técnica en tercera persona que no describía el proceso lógico-fantástico de una mente sino solamente lo que aquella siente y piensa; por otro, para obtener un relato del pensamiento “dovrei evocare il complesso interiore di un tale che medita *sopra* i propri modi di pensare. E non pare un grande soggetto” (Pavese 1997: 56). Las *epifanías* joyceanas, con su sostén teórico de la impersonalidad, y la introspección psicológica de Woolf que culmina en la incertidumbre enunciativa de *To the Lighthouse*, acaban o bien en el monólogo de Molly Bloom, del propio Joyce, o en la reflexión sobre la consistencia fenomenológica de los personajes ficticios e incluso de la propia ficción, como, por ejemplo, en *Niebla* de Unamuno pero también, de una manera completamente posmoderna, en una obra tan extrema como *V.* de Thomas Pynchon.

Es posible muy seguramente que un Romanticismo débil como el español, en comparación con el centroeuropeo, siendo como era la raíz de los movimientos de vanguardia, limitase los logros de las aspiraciones artísticas de unos hombres que quisieron estar y estuvieron a la altura de las exigencias de su época. La propia tarea de ensayistas y periodistas, desde finales del siglo XIX y a lo largo de la llamada

Edad de Plata, no eran el fruto de una cultura moderna sedimentada sino de un esfuerzo denodado –y, sin duda, cumplido en sus líneas generales– por elevar el nivel de aquella a su altura histórica. La obra de Ortega parecía testimoniar el resultado de tal esfuerzo de normalización cultural, pues, incluso como teórico literario, sin pasar por alto con todas sus limitaciones, brilla a tanta o más altura que E. M. Forster, P. Lubbock o E. Muir. Como dice Jordi Gracia, su sombra “ha sido excluyente *a pesar suyo*: la rigidez o la inmadurez de nuestra propia cultura literaria puede estar detrás de ese efecto nocivo. Entre nosotros ha sido siempre una institución a medio cocer, algo rígida y quebradiza, muy poco segura de sí misma y también excesivamente reverencial” (Gracia 2003: 12).

Por ello, la referencia Pavese no resulta tampoco ociosa, pues el italiano, sin pertenecer a la vieja generación de novelistas como Pirandello o Svevo, asumía esa tradición, que no sólo era italiana sino europea, dirigiéndose, en su caso, hacia el neorrealismo. En el caso español, por el contrario, el neorrealismo de la posguerra se escribió de espaldas, cuando no en contra, de los novelistas de entreguerras, como demuestra el demoledor artículo de Juan Goytisolo en 1959 en que concluía que la «deshumanización» tenía como consecuencia “–no habrá quien me contradiga– un común denominador de vaciedad, amaneramiento, hermetismo y monotonía” (Goytisolo 1959: 11). Estas palabras respecto de su tradición serían impensables en un Carlo Levi, cuyo *Cristo si è fermato a Eboli* (1943) podría ser el doble en que mirar *Campes de Nijar* (1954). A esta diferente manera de vivir, nacionalmente, su modernidad nos referíamos anteriormente al destacar los destructivos efectos culturales que representó el corte de la Guerra Civil en el campo de la narrativa y que, quizás, puedan achacarse también a la ausencia en la institución literaria española de una personalidad teórica marxista de la talla de Gramsci o Sartre que sirviese de contrapunto al pensamiento liberal de Croce o, en menor medida, de Maritain. José Bergamín hubiera podido ser, quizás, el único aspirante a realizar esta misión fallida.

El aprendiz de brujo, de Benjamín Jarnés, la novela póstuma que ha publicado en 2007 la Residencia de Estudiantes, puede ayudar a entender, aunque sea en escorzo y aplicado tan sólo a su autor, algunas de las razones de este *décalage* cultural en el plano concreto de la narrativa.

3 El aprendiz de brujo: entre la arqueología y el canon.

Como acabamos de decir, esta novela salió editada hace un par de años, como fruto del estudio de la documentación del archivo Benjamín Jarnés adquirido por la Residencia de Estudiantes. La primera perplejidad que suscita es el retraso en la edición. En el número ya citado de *Ínsula*, de enero de 2003, Francisco Soguero explicaba la génesis del proyecto en torno a 1999, por encargo del Director de la Residencia. En la primera nota daba noticia de que tanto la edición como el prólogo ya estaban en prensa (Soguero 2003: 24). El volumen publicado lleva como fecha final de impresión el mes de abril de 2007. Entre cuatro y cinco años tardó en ejecutarse materialmente este proyecto editorial que, sin embargo, por parte de su editor, fue mantenido constante-

mente al día, como demuestra su extraordinaria selección bibliográfica final. Resulta evidente, pues, que no era una publicación prioritaria.

Sin embargo, esta novela prácticamente ultimada por el propio Jarnés, como explica rigurosamente y en detalle el editor (Soguero 2007: 27-28), tiene el valor histórico de ser un testimonio de la fidelidad de Jarnés a un credo estético y a una manera propia de escribir novelas; en suma, un testimonio de su honestidad literaria. Esta unidad y esta coherencia alcanzan en esta obra una expresión que da la impresión de presentar, con todo, un carácter epílogo, no en tanto que manifestación de un estilo extinguido sino en cuanto expresión del cierre de una forma de entender el arte novelesco.

Si bien es cierto que la apuesta por un estilo preciso y cuidado, que hunde sus raíces en Azorín y Miró, es invariable a lo largo de toda su producción, Jarnés logra modelarlo, que no adornarlo, al servicio de unas formas de percepción de la realidad tan vanguardistas como *modernistas*, en el sentido anglosajón del término. No es que Jarnés escriba en puridad la misma novela una y otra vez sino que la reescribe bajo diferentes modulaciones que surgen de unas prácticas (con)textuales comunes.

El aprendiz de brujo conecta, en este sentido con *El profesor inútil* precisamente como la recuperación y la reorganización de los capítulos añadidos en la edición de 1934, la cual, según Ródenas y el propio Soguero señalaban en las suyas, no había acabado de cuajar⁴. Más que la reescritura de una novela, Jarnés reescribía su posibilidad. En *El río fiel*, uno de los relatos de *El profesor inútil*, el narrador afirmaba que “yo prefiero la novela donde –como en la vida– no hay prólogo ni epílogo, sino ciertos jalones de partida o de término. La mejor novela queda siempre inconclusa, porque el autor no puede dictar desde la tumba los últimos capítulos” (Jarnés 1999: 188)⁵. Esta práctica aquí sólo tematizada es la que impulsa a Jarnés no sólo a revisar esta segunda edición o a reutilizar materiales anteriores en sus novelas del exilio sino a levantar el edificio de su obra toda. La versión de 1937 de *Locura y muerte de Nadie* acababa con un “Remate y preludio” que dejaba abierta una novela que, en su edición de 1929, no dejaba espacio para ningún tipo de liberación. Por su parte, *Escenas junto a la muerte* se iniciaba con una reelaboración intensa y extensa de “Una papeleta”, ahora bajo el título de “Juno”, que había sido el último relato de la primera edición de *El profesor inútil*. Y, como decíamos, los capítulos añadidos de ésta, formaban el capítulo central, de título homónimo, de *El aprendiz de brujo*.

Como señala Soguero, esta última novela es, por tanto, “–más allá de etiquetas manidas e insuficientes–, ante todo, una novela *jarnesiana*, fiel a una propuesta estética que él mismo denominó *integralismo* desde las páginas del prefacio a *Teoría del zumbel* –y más tarde en *Eufrosina o la Gracia*–” (Soguero 2007: 75) que merece ser leída “no desde una atalaya comparatista sino en paridad, a ras de suelo, teniendo como compañeras, nunca como adversarias, al resto de obras jarnesianas” (Soguero 2007: 77). Ahora bien, en ella puede advertirse síntomas del agotamiento de su pro-

⁴ Véase el aparato crítico de la edición de Soguero, así como la descripción del proceso compositivo, sobre el que volveremos a detenernos para hacer algunas indicaciones (Soguero 2007: 28-36).

⁵ Recuérdese la comparación establecida unas páginas atrás con la reflexión estética de Max Jacob.

puesta, que no es sólo sinónimo de su limitación o de su inactualidad, sino, al contrario, reflejo de las tensiones internas e, incluso, de las aporías de su propio planteamiento, a caballo, por su condición vanguardista, entre modernismo y postmodernismo. Agotamiento en el sentido del término inglés “exhaustation”, que John Barth utilizaba para definir las posibilidades que podían seguir ofreciendo en una época que ya no es exactamente la nuestra los artificios de la literatura y el lenguaje –incluido, entre ellos, el argumento- (Barth 1975: 23).

Ródenas ha hablado acertadamente, poniendo como ejemplo *El aprendiz de brujo*, que “cualquiera de las novelas jarnesianas admitiría un análisis forense que identificara cada uno de los módulos textuales que las conforman y que revelaría la destreza del autor para armonizar materiales literarios heterogéneos” (Ródenas 2007: L), lo cual para Conte, en el Prefacio a la edición de esta última novela, hace de Jarnés “más «posmoderno» en su tiempo que ningún otro” (Jarnés 2007: 16). Soguero ha identificado y ha explicado el origen y la disposición de los «módulos» que componen la novela que nos ocupa. No obstante, a diferencia de otras obras jarnesianas, que hacen uso más radicalmente del fragmentarismo y de la aparente independencia argumental de sus capítulos y secciones como fruto de una técnica compositiva sabiamente calculada, en *El aprendiz de brujo* observamos un cansancio creador que no se puede achacar sin más a la salud de su autor o a su carácter de manuscrito preparado para la publicación pero no ultimado definitivamente.

Aunque, como hemos dicho, el editor intenta dejar claro en la introducción que el lector no tiene entre sus manos una obra «exhumada» sino una novela más de Jarnés, no deja de ser consciente que algunas intervenciones deben ser realizadas: la más importante, intercalar el relato *La dama aventurera*, siguiendo, sí, las indicación del autor que dejó escrita en condicional al principio del mecanoscrito de *El aprendiz de brujo* (“si se desea un volumen más extenso”); otra, menor pero no totalmente insignificante, incluir como apéndice el breve texto *Barquitos de papel* ya que “su refundición en la novela se halla sumamente dispersa y hacía muy complejo el cotejo de variantes” (Soguero 2007: 77-78).

Nada de ello es un demérito, antes al contrario, para una edición impecable, que ofrece un aparato exhaustivo de variantes textuales y un conjunto de notas aclaratorias amplio y coherente. Pero esas decisiones no dejan de incitar a la reflexión. Siendo cierto que esta edición da buena cuenta de la tendencia «grafómana», fulgurante y constante, de un autor al que paradójicamente se le ha achacado la brevedad, por no decir la parquedad, de sus obras, y que nutre su «grafomanía» de la «relectura» de su propia creación, *El aprendiz de brujo* no puede ser considerada, en puridad, la «última» novela de Benjamín Jarnés. El hecho de que su primera edición sea ya una edición crítica manifiesta la dimensión canónica que ha cobrado su autor. Nos movemos, pues, en un terreno incierto, entre la literatura sin más y la «arqueología» literaria.

Desde el primer punto de vista, las cualidades artísticas de Jarnés siguen brillando intactas. A pesar de que existen elementos formales y temáticos cohesionadores, que resultan fundamentales, a lo largo de toda la obra y que giran básicamente en torno al personaje de Faustina, apodada «Venus diabólica», en su conjunto falta unidad en lo que Bajtin llamaba la actitud valorativa del autor hacia su héroe: “la realidad del

héroe –de la otra conciencia- es precisamente el *objeto* de la visión artística que le aporta una *objetividad estética* a esa visión” (Bajtín 1992: 174). Esta falla puede observarse no en el nivel estilístico, que en el caso de Jarnés sirve de fuerte argamasa material para aparentar la unidad formal de la obra, sino en la interrelación del nivel estructural y pragmático.

Por un lado, el cambio de focalización de un narrador heterodiegético a uno homodiegético, entre las secciones dedicadas a presentarnos la historia de Faustina (*Trótula. Venus diabólica, Nocturno y fuga* y *La casa diabólica*) y las que tienen como protagonista en primera persona al empleado de la funeraria *La Eterna Paz* (*El aprendiz de brujo* y *Sibila descifrada*, a su vez interrumpidas por la intercalación de *La dama aventurera*), no sólo divide la obra en dos partes sino que escinde la visión valorativa del héroe. Faustina es, sin duda, la protagonista de la obra entera, pero la aparición de su aprendiz de brujo tamiza y distorsiona su condición *heroica* en tanto que su percepción altera el proceso de creación de su conciencia como totalidad. La *biografía* de Faustina-Silvia, desde una infancia miserable, pasando por un matrimonio convencional, hasta dueña de un cabaret-prostíbulo, se ve interrumpida no sólo por la *autobiografía* del aprendiz de brujo, para quien ella es ahora Trótula, sino por su apropiación simbólica del espacio de la enunciación como *héroe* de novela lírica.

Es precisamente esta tensión irresuelta entre los dos *héroes* la que refleja la indecisión del autor hacia la configuración del *carácter* de sus personajes. Oscilando entre Trótula y su aprendiz, apropiándose de la voz de éste mientras distancia a aquella, esta novela jarnesiana muestra también su ambivalente relación con la configuración de la imagen femenina. Se ha elogiado con justicia la libertad jarnesiana al tratar el erotismo como una afirmación vitalista y sensual (en *El aprendiz de brujo* se llega a insinuar al principio y al final el motivo del lesbianismo). El cuerpo femenino es en Jarnés *objeto* de posesión y, sobre todo, de contemplación, cuya imagen prolifera en espejos, reproducciones fotográficas o mitos. Un cuerpo a punto siempre de convertirse en *sujeto*, aunque finalmente quede frustrado o, gozosamente, dilatado, por más que quepa comprender que “lo que [Jarnés] no llegó a explorar en sus novelas fue el efecto que estas imágenes [femeninas] tenían en la mujer de la época, pero quizás eso sería ya pedir demasiado” (Johnson 1997: 108).

Quizás sea en *Viviana y Merlin* donde Jarnés lograra de manera plena la armonización sexual de lo femenino y lo masculino. En esta obra, incluida entre las obras del «género intermedio», asistimos a la progresiva emancipación del personaje femenino que, a diferencia de esas muchachas alegres, voluptuosas, casi prostitutas, que pululan por las novelas de Jarnés, cumple la función de una pasión que logra finalmente liberar a la razón y a la sabiduría de su rigidez precisamente mediante el encantamiento. En cambio, pese al prometedor arranque con un homenaje paródico a Goethe, con Faust(ina) ante Mefistófeles, en *El aprendiz de brujo* prima la visión de la protagonista como objeto de deseo como joven niña (por su amante Jaime) o como mujer madura (por el aprendiz).

Asistimos, pues, de nuevo a las galanterías de la seducción basadas en la esgrima verbal y el cinismo alegre del *connaisseur* inseguro que protagoniza siempre las novelas de Jarnés. En ellas puede descubrirse un vago aroma a Paul Morand, no tanto en la

búsqueda de la frase ingeniosa, sino, sobre todo, en la aparente ligereza de las relaciones amorosas, como sucede entre el protagonista en primera persona y cada una de las mujeres de los relatos de *Tendres stocks* (1921). Como en ellos, la historia del aprendiz y Trótula está marcada por una constante tensión erótica insatisfecha que no podría saciar el cumplimiento sexual y que se intenta conjurar con diálogos sucesivos tan íntimos como distantes que retrasan simbólicamente el encuentro carnal o que reflejan el agotamiento de su goce. Delphine, del relato homónimo de Morand, recibe en bata y enferma al narrador en su casa: “Passivement elle me laissa entrer” (Morand 2007: 69). La conversación gira sobre el hastío que acaba provocando cualquier relación amorosa y que se manifiesta en el aspecto descuidado de Delphine, que intenta seducir a un solícito pero apático y aburrido narrador que decide alejarse de ella hasta que descubre que es él quien ha sido olvidado. Lo que en el Jarnés maduro es alegre desengaño, en Morand es tristeza lírica: “Elle ne viendra pas. Au jardin zoologique voisin, le rugissement des lions fait trembler les cavernes de ciment armé. Des aras lacèrent le soir de leur cri. Je demeure seul avec un cœur plein d’aumônes” (Morand 2007: 73). Cuando el misterio de su vida y del encanto de Trótula es descubierto en su cotidiana vida doméstica, *El aprendiz de brujo* acaba también abruptamente: el protagonista la abandona literalmente, con un cruel uso de la intertextualidad evangélica: “Ha retoñado en ti aquella vida de tu adolescencia: la vida de la inteligencia y de la astucia. ¡Estás perdonada, puesto que tanto has sufrido! Devuelves al mundo, con tus medievales trapacerías, una pequeña parte de lo que el mundo te ha mentido” (Jarnés 2007: 366).

En toda esta novela se respira, más bien, ese aire de ambigua moralidad que define *Manon Lescaut*, admirada por Jarnés y traducida por él en el exilio (México, Leyenda, 1945). Cabría aplicarle las reflexiones del prólogo cuando el abate Prévost se excusa afirmando que “c’est que, tous les préceptes de la morale n’étant que des principes vagues et généraux, il est très difficile d’en faire une application particulière au détail des mœurs et des actions » (Prévost 2008 : 143). Ahora bien, sus protagonistas, “un bribón y una ramera”, según la conocida definición de Montesquieu, simultáneamente tan viciosos como virtuosos, no sólo cumplen su destino sino que, precisamente por ello, reafirman la consistencia de su imagen como una totalidad de sentido. Por el contrario, al final de *El aprendiz de brujo*, Trótula simplemente es desplazada, mejor dicho, es silenciada, mientras que el propio narrador se ve abocado a finalizar con una pirueta verbal, casi un chiste obsceno, sobre la desnudez de la amante de aquella. Acaba la novela dejando a sus héroes en suspenso, sin que acertemos a descubrir su destino, es decir, “la lógica puramente artística que rige la unidad y la necesidad interna de la imagen” (Bajtin 1992: 154).

En este sentido, es muy acertado el epígrafe de la Introducción que Soguero titula “La estructura: de la aventura del narrador a la novela de aventuras”. Porque, en el fondo, *El aprendiz de brujo* es el canto de cisne jarnesiano, donde, además del estilo, reverberan los temas, los procedimientos, los personajes y los símbolos –en resumidas cuentas, la poética– que atraviesan su obra entera. De ahí que haya aludido antes también a un cansancio creador que no es sino expresión de su conciencia finita. En la Faustina infantil se transparenta la Andrómeda de *Salón de estío*; en la Faustina ado-

lescente, podría verse el Julio Aznar de *El convidado de papel*; en la Faustina corrompida por Mefistófeles, se percibe la inversión irónica de Blanca atrapada por el Doctor Carrasco en *Teoría del zumbel*, mientras que el cabaret que ella misma regenta acoge miríadas de imágenes dispersas por sus novelas, entre ellas la fiesta nocturna en *El Racimo* que aparece en aquella misma *Teoría*, de la cual adopta también el procedimiento de la parodia de la novela folletinesca. Por su parte, el empleado aprendiz de brujo constituye un último esfuerzo por independizarse del profesor inútil bajo cuya sombra sonríe escépticamente a su doble Julio Aznar.

Este incita a mirar a Jarnés como un representante de la modernidad narrativa europea cuya actualidad puede descubrirse tanto en rasgos y procedimientos del *nouveau roman*, como sostenía Víctor Fuentes, como en otros movimientos y autores. Su auténtica recuperación sería, al final, leer a éstos a través de Jarnés y no sólo al revés. Pienso, por ejemplo, en la cuidada estructura metaenunciativa, tematizada erótica-mente, de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), de Italo Calvino, y la mezcla entre la estructura dialogada que constituye la reflexión sobre la relación amorosa entre arte y vida del *Libro de Esther* o de *Eufrosina o la Gracia* y la que sostiene la enunciación de *Teoría del zumbel*, con su autor real-personaje que abandona su tarea al poco de comenzar. Así, en Calvino, como en Jarnés, la lectura deviene un acto erótico que transfigura la vida humana:

Hai con te il libro che stavi leggendo al caffè e che sei impaziente di continuare, per poterlo poi passare a lei, per comunicare ancora attraverso il canale scavato delle parole altrui, che proprio in quanto pronunciate da una voce estranea, dalla voce di quel silenzioso nessuno fatto d'inchiostro e di spaziature tipografiche, possono diventare vostre, un linguaggio, un codice tra voi, un mezzo per scambiarsi segnali e riconoscerli. (Calvino 2009: 172)

La dama aventurera vendría a ser, entonces, la suma de las lecciones que la emancipada Esther-Eufrosina –con aires desengañados propios de Matilde en *Locura y muerte de Nadie* confesándose a su amante Arturo– dicta a su interlocutor masculino bajo la forma de una novela de aventuras que revelase el placer de narrar propio de la auténtica literatura. Los banquetes de papel que caracterizan la llamada voluptuosidad jarnesiana reflejarían en estos relatos encadenados la tradición de *Las mil y una noches*, el *Decameron* o el propio *Quijote*. Es ésta, por tanto, una novela cervantina, por cuanto contiene en sí, en las aventuras de sus narradores, la narración de la aventura estética jarnesiana. Lo es también por la conciencia de desengaño que la atraviesa, nunca amarga sino, como en toda su obra, siempre ligera y aérea, por más que, a nuestro juicio, acabe jugándole la mala pasada de adoptar un moralismo jugueteón en lugar del (estéticamente) responsable immoralismo que caracteriza sus mejores obras.

En todo caso, la percepción de unidad y fidelidad de la obra jarnesiana sigue intacta, pues no es ni anacronismo ni estatismo, sino una ucronía que la convierte en clásica y viva en su propio universo, buscando situarse más allá de la historia en el espacio de la imaginación pura, la de la Gracia y la Sabiduría que persiguió y que quiso alcanzar en *Viviana y Merlín*. Parece como si Jarnés hubiera deseado que su obra toda, como Merlín, descansase “ahí mientras yo enfurezco y petrifico a estos

hombres de hielo y de cuero. Yo volveré por ti cuando de todos ellos sólo quede su sentido decorativo” (Jarnés 1994: 279). Por ello, esa sensación de contemporaneidad y arqueología de la que hablábamos antes se funde en esta obra jarnesiana que Francisco Soguero presenta con toda pulcritud. Contemporáneamente retrasada, como esta edición retenida durante casi un lustro en las prensas, y arqueológicamente contemporánea, pues rescata uno de los vectores que surgieron del principio de nuestra modernidad literaria. Ante este Jarnés siguen vigentes las palabras del retrato que hizo de él Juan Ramón: “Y Benjamín Jarnés [...] se ríe también y otra vez en azogado ajeteo infantil; risa alerta exigente, que, como la marcha de los atáxicos calle abajo, no pueden ellos, no la pueda nadie contener” (Jiménez 1987: 104-105).

Bibliografía

- BAJTIN, M. M. (1992): *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- BARTH, John (1975): “The Literature of Exhaustion”, en R. Federman (ed.), pp. 19-33. *Surfiction. Fiction now and tomorrow*. Chicago: The Swallow Press.
- CALVINO, Italo (2009): *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milán: Mondadori.
- COCTEAU, Jean (1926): *Le rappel à l’ordre*. París: Librairie Stock.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan (1988): *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- FERNÁNDEZ UTRERA, M^a Soledad (2001): *Visiones de estereoscopio*, The Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- FUENTES, Víctor (1989): *Benjamín Jarnés: bio-grafía y metaficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- FUENTES, Víctor (2008): “Introducción”, Benjamín Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, Florida: Stockcero, pp. vii-xxxiv.
- GOYTISOLO, Juan (1959): “Para una literatura nacional y popular”. *Ínsula* 146: 6 y 11.
- GRACIA, Jordi (1988): *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- GRACIA, Jordi (2003): “Fuera de foco: la prosa de ideas de Jarnés”. *Ínsula* 673: 12-13.
- JACOB, Max (1922): *Art poétique*, Paris, Chez Emile-Paul frères.
- JARNÉS, Benjamín (1994): *Viviana y Merlín*, edición de Rafael Conte. Madrid: Cátedra.
- JARNÉS, Benjamín (1999): *El profesor inútil*, edición de Domingo Ródenas. Madrid: Espasa-Calpe.
- JARNÉS, Benjamín (2000): *Teoría del zumbel*, edición de Armando Pego Puigbó. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- JARNÉS, Benjamín (2001): *Obra Crítica*, edición de Domingo Ródenas. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- JARNÉS, Benjamín (2007): *El aprendiz de brujo (con La dama aventurera)*, edición de Francisco M. Soguero García. Madrid: Residencia de Estudiantes.

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1987): *Españoles de tres mundos*. Madrid: Alianza Editorial.
- JOHNSON, Roberta (1997): “La mujer y la invención novelística”. *Bazar* 4: 100-109.
- MORAND, Paul (2007): *Tendres stocks*. París: Gallimard.
- PAVESE, Cesare (1997): *Il mestiere di vivere*. Milán: Einaudi.
- PÉREZ GRACIA, César (1988) : *La Venus jánica*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO (1993): *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Durham/London: Duke University Press.
- PRÉVOST, Abbé (2008): *Manon Lescaut*, édition de Frédéric Deloffre y Raymond Picard. París: Gallimard.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): “Benjamín Jarnés, el vanguardista afable o el escritor consumido”, en Benjamín Jarnés, *Elogio de la impureza. Inventiones e intervenciones*, pp. IX-LXI. Madrid: Fundación Banco de Santander.
- PINO, José M. (1995): *Montajes y fragmento. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- SOGUERO, Francisco (2007): “Introducción”, Benjamín Jarnés, *El aprendiz de brujo*, pp. 23-78.