

## LA METÁFORA DE LA AUSENCIA PRESENTE EN EL ARTE DEL SIGLO XX

Elvira LUENGO GASCÓN

Universidad de Zaragoza

**P**aul Ricoeur publica a sus noventa años *La Memoria, la Historia, el Olvido* (2003). El autor francés, tras una vida que ha contemplado el siglo XX desde su segunda década (1913), acumula recuerdos y olvidos suficientes en su memoria para la reflexión comenzando por el ¿qué? y después el ¿quién? para llegar al ¿cómo?: ideologías que imponen el olvido, o conmemoraciones forzadas que imponen el recuerdo; Ricoeur reflexiona sobre ello y postula una política de la justa memoria.

La ausencia se instala en un trayecto que fija la voluntad de la memoria y la voluntad del olvido. Entre el recordar y el olvidar se halla presente la ausencia. Historias de ausencias, narraciones que representan lo que son aunque no están, el divorcio entre el ser y el estar. Ser pero no estar; ser ausencia no es ser inexistencia. Por lo tanto, la ausencia es una presencia a pesar de la voluntad de negarla. El deseo de negación sostiene la fuerza de la ausencia e incrementa su presencia aunque le sea negada la palabra para permanecer en la memoria y en la historia. Es en el pensamiento donde se refugian las ausencias. Desde ahí pues, abordaremos esta metáfora, como presencia de lo no dicho o de lo no permitido, pero sí recordado. Presencia sustituida, figura ausente, memoria, metáfora del pensamiento en la metáfora de la escritura.

Ausencias y presencias forman parte del pasado y de la memoria. Los recuerdos que componen la memoria vienen representados por imágenes. Tanto el empirismo inglés como el racionalismo de la tradición filosófica cartesiana confluyen en hacer de la memoria una región de la imaginación, la cual era tratada ya desde antiguo con sospecha, como puede verse en Montaigne y Pascal (Ricoeur, 2003: 21). Memoria e imagen se colocan bajo el signo de la asociación de las ideas, así pues, evocar una –por tanto, imaginar– es evocar la otra, por tanto acordarse de ella, señala Ricoeur. Por lo que se muestran presencias que al ser evocadas son recordadas determinadas ausencias; o

por el contrario, algunas ausencias son asociadas a otras presencias en el panorama literario. En este aspecto tratamos, en primer lugar, lo que el pensador francés denomina “¿el quién?”: se presenta la figura del escritor aragonés Benjamín Jarnés; en segundo lugar, “¿el qué?”: lo que su imaginación poética sueña o imagina y cómo se materializa en imágenes literarias que semánticamente responden a ausencias que devienen en la búsqueda de nuevas técnicas o temas, como son el “*arte nuevo*”, o la “novela deshumanizada” bajo el cuño orteguiano; y en tercer lugar “¿el cómo?” que responde a la concreción en el texto literario eligiendo unos géneros u otros pero renovándolos, de tal manera que la prosa y la poesía se funden y se confunden para cubrir necesidades e insatisfacciones de formas literarias tradicionales, logrando triunfar la ficción autobiográfica en un polimorfismo que extiende sus raíces desde la novela o los géneros íntimos del Yo, poéticos o no, hasta las biografías noveladas.

«La memoria, reducida a la rememoración, opera siguiendo las huellas de la imaginación» (Ricoeur, 2003: 21). Para dar respuesta a estos interrogantes nos hemos centrado en la figura y la obra de Benjamín Jarnés; en toda la obra jarnesiana las imágenes literarias del agua son recurrentes, revelando un fuerte simbolismo. Gaston Bachelard ha estudiado en profundidad su interpretación, encontrando que en la poesía de las aguas y en ciertas ensoñaciones todo lo que se refleja en el agua lleva un sello femenino. Afirma que «el ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una *imagen* antes de ser un *ser*, es *deseo* antes de ser una imagen” (Bachelard, 2002: 59). Ese deseo en Jarnés es una ausencia perseguida en su escritura que se configura en imágenes poéticas concretizadas, en múltiples ocasiones, en la imagen femenina que se simboliza en el agua.

Spinoza en su libro II de la *Ética* expone una definición del tiempo, o de la duración, como «continuación de la existencia». Según Descartes, en el *Discurso del Método*, la memoria es considerada como modo de educación en cuanto a memorización de los textos tradicionales. Ricoeur diferencia entre la memoria y la imaginación con objetivos e intencionalidades diferentes. La imaginación se dirige hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico y el objetivo de la memoria camina hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la «cosa recordada» (Ricoeur, 2003: 22). A pesar de la tradición de degradación de la memoria y en los márgenes de la crítica de la imaginación, quizá la fusión de memoria e imaginación constituye la base de lo que aquí queremos desarrollar: algunas calas en el pensamiento literario español del pasado siglo XX. Las imágenes recordadas son realidades anteriores, siendo su representación el texto escrito, el lugar donde se inscribe la memoria. Por otro lado, la imaginación, la ficción, es el otro componente que se nombra, es el que da forma y sentido a la literatura. Así es que

inevitablemente conviven memoria e imaginación, como sucede con la separación entre presencia y ausencia que en la formulación de su metáfora se dan cita y asisten al acto único de la escritura. En suma, se acumulan imágenes y representaciones de fragmentos de tiempo que son escritura y son vida pasada traída al presente.

Las dificultades de esta problemática se remontan al origen griego, a la teoría platónica de la *eikon*, que subraya el fenómeno de presencia de una cosa ausente, quedando implícita la referencia al pasado. Paul Ricoeur retoma las ideas platónicas de la *eikon*, de la imagen; le sirve de guía Aristóteles con el texto de los *Parva Naturalia* “De la memoria y de la reminiscencia” —«La memoria es del pasado»—. Ricoeur diferencia entre la memoria y la temática del imaginario. Y recuerda a Sartre, en sus dos libros *L’Imagination* y *L’Imaginaire*, por el estudio realizado sobre la imagen y el lugar que ocupa en la conciencia. Esta crítica se convierte en elemento común a la imaginación y a la memoria, problema abierto por el tema platónico de la presencia de lo ausente (Ricoeur, 2003: 23). Partiendo de estos presupuestos que indagan en el pasado, uniendo memoria e imaginación, planteamos un problema tan viejo como la filosofía occidental. Ricoeur nos recuerda que la filosofía socrática nos legó dos *topoi* rivales y complementarios: uno platónico y otro aristotélico. El primero habla de la representación de una cosa ausente, centrada en la *eikon*, defiende que la imaginación envuelve y comprende a la memoria. El segundo, centrado en el tema de la representación de una cosa percibida, adquirida o aprendida anteriormente, aboga por la inclusión de la problemática de la imagen en el recuerdo (Ricoeur, 2003: 23). Antiguo debate sobre el que gira el título que presenta o representa a estas páginas. Mostramos ejemplos de los géneros literarios con los que la estética jarnesiana experimentó, siempre en diálogo con la tradición cultural. Ensayista, novelista, biógrafo, teórico, crítico literario, poeta, su obra ofrece una variedad de registros que nos acerca a los intereses del arte del siglo XX ya que responde a las preguntas en las que prevalece el lado egológico de la experiencia mnemónica como apuntaba P. Ricoeur. La tragedia del existir, junto al goce de vivir, está siempre presente en sus novelas, en sus cuentos; los mitos conviven con la ficción autobiográfica que evoca sin cesar las ausencias vitales como presencia prioritaria. Simbolismos que emergen en una escritura plenamente metafórica. Y en esta ocasión el olvido constituye un inquietante espectáculo —con palabras de P. Ricoeur—, una preocupación pública en aras de esa política de la justa memoria ya que en Jarnés se logra la figura de la *ausencia presente* a pesar de la gran presencia universal que tuvo el gran escritor aragonés. Mostramos el cuándo, el cómo y el con quién del universo jarnesiano siguiendo la huella de la *eikon* platónica.

En 1931 sale a la luz un texto, *Rúbricas*, que tiene su origen entre 1925 y 1927. *Rúbricas* se instala entre *Ejercicios* (1927) y *Pauta y Arabesco* (que no llegó a

publicarse). En *Ejercicios y Rúbricas* Benjamín Jarnés expone su teoría literaria. Constituyen estos cuadernos los fundamentos estéticos de la obra del autor aragonés, muestran a su vez el sentir literario de las vanguardias históricas que recogen los ecos del pensamiento europeo. En el paratexto inicial de *Ejercicios*, escribe el autor: «en el propósito de *Los Cuadernos Literarios* está el responder con la fidelidad posible a las corrientes espirituales, quizá un poco antagónicas, de la época». Su contenido puede contemplarse como lo fundamental del plasma jarnesiano, el tejido a modo de fluido constitutivo de algo vivo, latiendo, dando forma, estructura y aliento a su escritura. Jarnés señala: «Fluidez equivale hartas veces a facilidad, a hemorragia incontinente: algún tropel de palabras ya sólo nos sugiere la intención de cerrar el arcaduz» (*Ejercicios*: 12). El pensamiento estético se origina desde ese plasma común, el mismo que le ha hecho crecer intelectual, literaria y humanamente. La materia que lo constituye, su experiencia vital, su relación con los demás, discurre por su escritura:

Sólo escucharemos al que sepa hacer de la estrofa o del período no el chorreante cangilón de noria, sino el bello fanal. Pasó el tiempo de sublime torbellino. Ni gárgola, ni surtidor, ni catarata. Queremos agua filtrada en un vaso muy limpio de cristal (*Ibid*: 12).

A la manera derridiana, podríamos decir, que la tinta de su pluma es la sangre que lo alimenta en los dos sentidos, de ida y de vuelta, movimiento circulatorio constante para mantener la vida. Es el plasma-tinta-sangre que genera vida y escritura o viceversa. Cristina de Peretti, analiza la escritura de Jacques Derrida y señala que su obra *Circonfession* es un trabajo autobiográfico. Derrida confiesa que «todo lo que escribe es terriblemente autobiográfico» (De Peretti, 1998: 271). Asimismo, Jarnés lo ha reiterado numerosas veces en su obra publicada, en sus vastos cuadernos íntimos que dejó inéditos a su muerte, en su amplia obra como biógrafo, en ensayos, o en sus obras de ficción como el *Libro de Esther*<sup>1</sup> (1935), comienza su “Preámbulo” diciendo:

Este libro, que podría llamarse tal vez Diario profesional, quiere a veces ser etopeya; otras, lección sencilla, no pocas –e involuntariamente– resulta un doble apunte biográfico. Si el autor es leal consigo mismo, ¿qué libro no contendrá un poco de tímida o franca biografía? Mucho más, cuando en el libro se intenta describir a otro (Jarnés, 1935: 11).

Coincide el fuerte vitalismo en la escritura de ambos autores

El escritor que redacta su autobiografía es un proyecto de escritura para sí mismo. Es decir que vive su vida y, además, la escribe: escribe lo que vive y vive lo que escribe. La

---

<sup>1</sup> Benjamín Jarnés publicó la segunda edición del *Libro de Esther* en 1948, Manantial que no cesa, Barcelona. En la 1ª edición de 1935 que editó Espasa-Calpe en Madrid donde dice “Diario de una intimidad”, en la 2ª edición se transformó en “Diario profesional”. En 1948, José Janés, director de la misma editorial, editó también en Barcelona, *Eufrosina o la gracia* de Benjamín Jarnés, en 1ª edición (un año antes de la muerte del autor).

autobiografía no es un mero contenido: en ella, escritura y vida no se pueden disociar (De Peretti, 1998: 272).

Jarnés y Derrida se resisten a la confesión aunque su discurso esté empapado de trazos de su vida como comenta Cristina de Peretti al analizar la obra del filósofo francés:

La autobiografía está ligada a lo imposible, es decir, a algo terrible, tan peligroso y tan intenso, que causa miedo, que hace escribir y que, asimismo, al poner en juego, hasta el agotamiento, la vida, la muerte, el discurso y la escritura, produce “*la vague d’un glorieux apaisement*” que nada tiene que ver con la vana y sólo aparente tranquilidad que otorgan un discurso y un saber comedidos. La escritura, flujo de lo crudo y de la sangre, no es ni puede nunca ser entendida como una mera operación secundaria, como una transcripción gráfica del querer-decir (sentido, verdad) de un discurso. La escritura es la vida con toda la carga de ambigüedad que dicho acontecimiento, singular e irreplicable, comporta (De Peretti, 1998: 274).

En las primeras décadas del siglo XX el concepto de humanidad e intimidad triunfa en la práctica literaria y se rechaza lo contrario en las vanguardias históricas. Entramos en el debate de *La deshumanización del arte* de raíz orteguiana que se interpretó erróneamente, en ocasiones, a lo largo del siglo. Para Gómez de la Serna «Toda obra ha de ser biográfica [...]. Los hombres, parapetados fuera de sí, han creado esa literatura sin movilidad, sin formato, que amarga leer» (G. de la Serna, 1988: 62). El autor de las *Greguerías* expone que nada se puede considerar objetivamente y que una de las cosas más importantes es el estilo; frente al estilo achacoso anterior, el nuevo debe poseer «una altiva individualidad para ser la vida misma». Jarnés, en 1935 reacciona contra lo que llama “desnudez arquitectónica”, señala que es patrimonio de gentes sin dones de invención. «Es la falsa pureza artística. La inhibición no es pura ni impura. Sencillamente, no es. O es, sencillamente, miedo» (*Libro de Esther*: 46). Y compara el estilo con la vida: «Hay que atreverse a decorar nuestra habitación y nuestra vida. No con ausencias, sino con presencias. Nos va cansando el estilo desnudo» (*Libro de Esther*: 46).

Juan Manuel Bonet destaca la relación de Jarnés con las vanguardias de su época, con especial atención al ultraísmo; definió al escritor como un astro principalísimo de la constelación de los prosistas del 27, un grupo muy atento a elaborar una prosa breve, ágil, sincopada que les lleva a practicar un tipo de novela que a veces deriva en ensayo. Por otro lado, Alfredo Saldaña destaca al poeta de la modernidad Charles Baudelaire como defensor absoluto de “la reine des facultés”, es decir, de la imaginación. Del mismo modo, la imaginación está en la base de la creación jarnesiana y también será, como recuerda Alfredo Saldaña en “Literatura y Emancipación”, una práctica fundamental que encuentra su máximo desarrollo en las vanguardias históricas:

**La metáfora de “la ausencia presente” en el arte del siglo XX**

[...] esta tendencia que ve en la literatura una práctica basada fundamentalmente en la creación y la imaginación encuentra su máximo desarrollo en las vanguardias históricas, siendo el creacionismo de Vicente Huidobro –partidario de un arte creativo, contrario al arte reproductivo, mimético o de adaptación– una de sus manifestaciones más claras (Saldaña, 2004: 2097).

El mismo Jarnés en *Los poetas* (1929), escribía el Prólogo a esta antología de la poesía francesa y comentaba que «Roto el hielo parnasiano, el molde naturalista, surgen en las letras de Francia los grandes creadores: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé» (1929: 7). El concepto del arte en la visión jarnesiana asoma bajo su pluma cuando compara la poesía de Baudelaire y la de Víctor Hugo:

Baudelaire, el sutil, frente a Víctor Hugo el enorme. Baudelaire, cuya refinada sensibilidad, cuyos dones de invención le otorgan la categoría de caudillo de la poesía contemporánea, de iniciador genial. Sus *Flores del mal* irrumpen en las letras como un vigoroso germen que fecunda millones de poemas posteriores (Jarnés, 1929: 8).

Jarnés define como «verso agudo y profundo, hecho para ser leído en voz baja», el verso de Baudelaire. De Paul Verlaine, poeta popular del simbolismo, destaca su astucia y su sensualidad. A Rimbaud lo define como

Genio precoz, poeta casi niño; cantor violento, centelleante, arrebatado de su propia adolescencia [...] pero su originalidad es tan intensa que todo lo funde y renueva. Nada dulce, nada blando hay en él. Acerado, metálico a veces, robusto siempre, de resortes inesperados. Soñaba con renovar el hombre, actuando directamente en las almas, en esas fuerzas oscuras, dominadoras, que gobiernan el mundo (Jarnés, 1929: 9).

Rimbaud entra en lo desconocido sin haber logrado renovar el mundo, pero dejando un tesoro poético inestimable. Afirma que Rimbaud era esclavo de su propio estilo, alcanzaba a dar a todas sus palabras la más bella exactitud. Lento depurador de sus versos, dejó una breve pero magnífica obra poética, «cada uno de sus poemas es un esfuerzo imposible hacia lo absoluto» (Jarnés, 1929: 10). Muy cercana su obra a la emoción poética que defendía por encima, o con independencia, de las formas adoptadas en la escritura, la novela de Jarnés denominada novela lírica (R. Gullón, 1984; D. Villanueva, 1983; R. Conte, 1994; P. Ilie, 1972) participa y está influida por modelos como Proust o Joyce. En el *Libro de Esther*, en diálogo entre narrador y protagonista, el autor señala: «Esther nunca rechazará la metáfora, por sobrante que parezca. Las metáforas son como chicuelos traviesos que empapan de alegría el paisaje literario más ceñudo. Me encantan los niños muy limpios y las metáforas bien aliñadas» (1935: 47). R. Conte definió a Jarnés como «Abanderado narrativo de las ideas de Ortega». Jarnés piensa que el arte tiene que caminar unido al mundo y al espíritu, fruto del amor inteligente que guía las ideas y los hombres.

*Ejercicios y Rúbricas*, breviario estético acerca de la teoría y la práctica de la crítica literaria, *Cuadernos literarios*, que nos aproximan al pensamiento literario del momento. La relevancia de la obra y el liderazgo de Benjamín Jarnés se aprecia en estas cartas enviadas por F. García Lorca a nuestro autor con fecha de 27 de enero de 1927:

Sr. Dn. Benjamín Jarnés. / Muy Sr. Nuestro: /

Próxima la fecha –24 de Mayo del año actual– del tercer centenario de la muerte de Góngora, nos hemos reunido para organizar un homenaje en honor del gran poeta. Además de editar su obra lírica, se publicarán varios volúmenes, uno de prosa, otro de poesía y otros de música y artes plásticas, con trabajos inéditos dedicados a Góngora. Nos dirigimos a Vd. para que, si el homenaje le parece simpático, nos honre con su colaboración, enviándonos algo de lo que más estime. [...] Jorge Guillén. Gerardo Diego.

Pedro Salinas. FEDERICO GARCÍA LORCA. Dámaso Alonso. Rafael Alberti. (*Epistolario completo*: 422-23).

Jarnés ofrece su visión en estos *Cuadernos Literarios*: «Podrá haber vidas paralelas, pero no hay obras de arte paralelas. Seguir bien cada ruta, hasta medir el primer ángulo, aun el más imperceptible, es la función del crítico» (*Rúbricas*, 1931: 7). El aragonés admira a James Joyce y se detiene en su obra. Existe un manifiesto paralelismo entre la aventura de Julio, protagonista y *alter ego* de su obra *El Convidado de papel* (1928) y el *Ulysses* de Joyce. M. A. Rodríguez estudia la Poética de la novela de autoformación en *Poética da Novela de Autoformación* y pone como ejemplos, entre otros, la novela autobiográfica jarnesiana *Lo rojo y azul* de 1932. Podría decirse que esta novela, junto a *El convidado de papel*, *El profesor inútil* y *Su línea de fuego*, componen un bloque de novelas fuertemente autobiográficas.

En 1924, André Breton en el *Premier Manifeste du Surréalisme* pronuncia una violenta requisitoria contra la novela. En el segundo manifiesto, define la novela del porvenir como una novela que al fin se hubiera librado del realismo, de la lógica, que en fin se abriría al capricho de la inspiración poética (Simone Bosveuil, 1983: 122).

En la literatura española, entre 1920 y 1935 el signo que predomina es la lírica tanto en la poesía como en la novela. Pedro Salinas señalaba en 1940:

Para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Este lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra, sino del espíritu) se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días (Salinas, 1970: 34).

Así lo destaca Darío Villanueva en su estudio sobre *La novela lírica* en el que aborda las obras de los cuatro representantes del género: Ramón Pérez de Ayala, Azorín, Gabriel Miró y Benjamín Jarnés. De Jarnés, al comentar su libro de estética, *Ejercicios*, apunta que «es todo él un canto al “grand style” y, más aún, un manifiesto a

favor de la novela lírica» (D. Villanueva, 1983: 12). Señala el mismo autor, apoyándose en el estudio de Henri Bonet sobre la estética de los géneros literarios, que la creatividad novelesca ofrece la imitación convincente de un mundo objetivo –sin ser sinónimo de real– y la lírica no se preocupa de las cosas y de los seres en sí mismos sino de los efectos que originan en una subjetividad, la del poeta doblado en voz lírica. Si el arte de la novela tiende a la objetividad, lo general, la actividad, la reflexión moral –según Bonet–, la poesía tiene su norte en lo subjetivo, las esencias, los afectos, la intimidad y la reflexión filosófica. Por ello, afirma Darío Villanueva, muchas veces novela intelectual y novela lírica son la misma cosa porque comparten la misma organización formal (1983: 13). En Jarnés confluyen los términos, Ricardo Gullón, (1984), Paul Ilie, (1972) y otros, han dedicado relevantes estudios al análisis de la novela lírica jarnesiana. M<sup>a</sup> Pilar Martínez Latre la denominó *La novela intelectual de Benjamín Jarnés* en su tesis de 1979. Ralph Freedman (1963) teorizó acerca de la novela lírica al estudiar la obra de Hermann Hesse, André Gide y Virginia Wolf. D. Villanueva viene a destacar cómo Henri Bonet puso como ejemplo la novela de Marcel Proust en la confluencia de las citadas anteriormente, y además el descubrimiento de que el autobiografismo es uno de los posibles puntos de conjunción entre novela y poesía.

En una conferencia que Jarnés dedicó a la “Decadencia de la Voluptuosidad”, concita a dos autores franceses para explicar la definición de obra de arte, y llegar a la poesía. Señala que Baudelaire, cuando describe un país lejano donde le gustaría vivir, introduce en el poema este significativo ritornelo: «Là, tout n’est qu’ordre et beauté, luxe, calme et volupté». Y a continuación con la palabra de André Gide completa «la perfecta definición de la obra de arte» en estos dos versos baudelerianos. André Gide en “Incidentes” escribe que estos dos versos podrían servir para títulos de cinco sucesivos capítulos de un tratado de estética. «Ordre. Lógica, razonable disposición de las partes. Beauté. Línea, impulso, perfil de la obra. Luxe. Abundancia disciplinada. Calme. Reposar el tumulto. Volupté. Sensualidad, adorable encanto de la materia, atractivo» (1988: 47). Jarnés reproduce la glosa que André Gide hace de los versos de Charles Baudelaire y añade que el último –voluptuosidad– encierra para Gide «cuanto de maravilloso existe en las cosas exteriores, todos los cebos que nos tiende la encantadora epidermis del mundo. Sin lo cual, toda poesía es poesía sin zumo, geométrica y aburrida». (*Cuadernos Jarnesianos 11*, 1988: 47). La mirada jarnesiana siempre contempla la posición del espectador, del lector, y afirma que el espectador después de admirar la construcción del poema busca algo más en él, busca sus relaciones con él, busca la voluptuosidad. Leemos también en este ensayo jarnesiano que «la voluptuosidad anda siempre del brazo con la creación. No se engendra sino voluptuosamente» Para Jarnés la creación artística ha de pasar un trance voluptuoso en todos los tiempos y en todos los climas. Retoma las palabras de Novalis para insistir en

que «ser poeta es engendrar –dice Novalis–. Todo poema debe ser un individuo vivo». La estética jarnesiana se funde en el dialogismo Bajtíniano y en el vitalismo orteguiano; recordando al filósofo madrileño afirma que hacemos pasar el objeto de nuestra atención por el eje mismo de nuestra existencia –según la expresión orteguiana–. Y, entonces, «resolver un problema algebraico, encontrar una fórmula química o una imagen son pura e intensa poesía. Poesía vital, vitalísima, de la cual arrancan todos los caminos. Porque en la estrella poética hay mil puntas, pero un solo foco: nuestra vida» (*Cuadernos Jarnesianos 11*, 1988: 58). La base de la creación, para el autor aragonés, participa de esta premisa: «Nuestra vida en trance voluptuoso: he aquí la fuente de toda creación, de toda poesía». Pone como ejemplo a «la de Einstein o la de Góngora. De ella arrancan todas las artes, toda la vida espiritual del mundo. Unos aciertan con una magnífica expresión de la vida concebida en ese trance voluptuoso, y son grandes poetas –como Miguel Ángel o Beethoven–». Así se pronunciaba en el texto citado en el que vuelve a incidir en el interés que para él tiene el conocimiento de las vidas de los hombres, como el «espectáculo más interesante de la tierra». De ahí su importante producción literaria como biógrafo. Aspectos ya tratados por la crítica jarnesiana: “La dimensión estético-erótica y la novelística de Jarnés” (Fuentes, *CuH*, 235, 1969: 25-37)<sup>2</sup>.

En el centenario de Bécquer, Jarnés escribía un artículo (*Heraldo de Aragón*, 18-III-1936), “Cartas: Historia y Poesía”, en el que prefería elegir “Las Cartas” de Bécquer antes que “Las Rimas” como lo más personal entre la producción del poeta. Allí señalaba que «La forma exterior bien poco significa en la calidad poética de un fenómeno literario. Es la vida interior lo que buscamos, y, con la vida, la forma, esa otra forma nunca elaborada por la retórica sino por la genialidad en busca de su cauce». Así pues, Jarnés defiende la forma epistolar como vehículo para modelar y modular la poesía. Y cita de nuevo a Novalis para apoyar su tesis: «Una verdadera carta –escribía Novalis– es poética por sí misma». Y añade Jarnés: «¿Cómo no iba a serlo, si una carta verdadera no lo es si no describe fielmente un alma? Y la viva y fiel descripción de un alma acaba siempre por ser conmovedora, por conmover a las otras. Es decir, acaba por realizar una función poética». Retoma el aragonés a Novalis para definir la poesía como «el arte de excitar al alma».

Las teorías de la deshumanización del arte tienen como procedimiento más adecuado la metáfora, «el más adecuado de todos, el que más que todos permite al hombre la verdadera evasión y el poder sustituir mentalmente un objeto por otro» (Simone Bosveuil, 1983: 126). Ortega añade que «La metáfora escamotea un objeto

---

<sup>2</sup> Véase *infra* la nota 5.

enmascarándolo con otro y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades» (Ortega, 1925: 33). Pedro Salinas analiza la metáfora bajo la pluma de Benjamín Jarnés:

La metáfora transpone la realidad, la atraviesa, lo cual no quiere decir que no esté allí sino que queda después de la operación metafórica rezagada y como simple sustentáculo... El mundo novelesco jarnesiano no tendrá, pues, la precisión y la exactitud de una realidad vista cara a cara... En todas las novelas de Jarnés apreciamos esa vaguedad, esa composición que no responde nunca a las asociaciones rigurosamente lógicas del mundo externo (Salinas, 1934: 23).

También en Proust es la metáfora el recurso que domina en la *Recherche*. Ortega observa «el cambio de la perspectiva» que caracteriza a la novela francesa de esos años. La metáfora llega a modificar la materia novelesca en tanto que contribuye al enorme trabajo de reunificación de las apariencias de la imaginación, señala Simone Bosveuil (1983: 127). Hacia 1925, las preocupaciones del mundo literario francés y español se orientan en las mismas direcciones, Ortega denuncia los errores de los escritores del pasado, indaga en las tendencias de la literatura extranjera y en esa búsqueda subraya las tendencias estéticas del arte nuevo español.

Ortega era el director de la *Revista de Occidente*. Se convierte a través de ella en mentor y protector de la nueva generación. En la *Revista de Occidente* aparece en 1926 la colección Nova Novorum, en la que empezaron a publicar sus obras varios escritores, tanto poetas como ensayistas, novelistas u hombres de teatro. En efecto, se alude muchas veces, a propósito de la novela española de los años treinta, a la escuela “deshumanización”, escuela de contornos vagos distendida en dos direcciones, lirismo o intelectualismo, presidida por las teorías de Ortega y encabezada por un escritor, Benjamín Jarnés (1888-1948) (Bosveuil, 1983: 128).

Jarnés publica su primera novela en 1924, *Mosén Pedro*, biografía novelada de su hermano, pero es en 1926 con *El profesor inútil* cuando alcanza éxito internacional. En ocho años (de 1928 a 1936) publica unos veinte títulos. Su presencia en las letras no tiene fronteras:

Se sitúa en un primer plano en la literatura de preguerra como crítico, ensayista, biógrafo y, sobre todo, el más importante novelista y el más prolijo en una promoción de prosistas y poetas “puros”. Se le compara mucho con Giraudoux, su más próximo paralelo en Francia. B. Jarnés se manifiesta como cabeza visible de un grupo de prosistas nacidos todos casi hacia los años 90 y que se llaman “deshumanizados”, líricos o desviados hacia modos y formas intelectualistas de la narración. Así encontramos también bajo la égida de B. Jarnés nombres de escritores “líricos” como Antonio Espina, Rosa Chacel, Claudio de la Torre, Rafael Dieste, Ernestina de Champourcín, o más netamente “intelectuales” como Cipriano Rivas Cherif, Mario Verdaguer, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, F. C. Sáinz de Robles, Ángel Valbuena Prat, Ricardo Gullón, Antonio de Obregón y el más importante narrador del grupo al lado de Jarnés, Francisco Ayala (Simone Bosveuil, 1983: 128).

La metaficción jarnesiana arranca de ciertos condicionantes de su circunstancia vital y ello deja huellas en su escritura. Sus personajes femeninos ocupan el protagonismo en sus novelas, ensayos, artículos periodísticos, o en la crítica literaria y pictórica. Viviana es su hada favorita, modelo de su ideal femenino, representa la gracia, la inteligencia, la sabiduría, el erotismo, la liberación de todas las trabas culturales e históricas se dan cita en esta versión de Viviana que discrepa de otras versiones literarias. Confluye el binomio vida-escritura. Así lo mostraba ya en 1977 Emilia de Zuleta en su libro *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Esa infancia que recuerda en sus escritos y que vamos desgranando a la vez que buceamos en su obra, está poblada de carencias de afecto maternal. Tal ausencia se refleja mediante la representación literaria en la metapoética del agua que simboliza el origen de la vida o el principio femenino. El agua, necesaria para la vida, imprescindible para sobrevivir, recorre su obra. Porque lo femenino, sus protagonistas divinizadas, míticas: Dánae, Juno, Circe, Viviana, Esther, Ruth, Friné, Eufrosina, Valkirias, Ondinas, Sirenas y tantas otras, llenan sus páginas; «el nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños mediante la intervención de las aguas (Freud, *Introduction à la psychanalyse*)» (Cirlot, 1992: 55). Vuelve a ser la metáfora la que resuelve el conflicto realidad-ficción. El enigma del **qué** y del **cómo** de las ausencias en la vida del autor se resuelve en este coloquio del agua primigenio y fundamental.

Ricardo Gullón en *La novela lírica* escribe sobre “Lirismos de la inteligencia” y describe cómo se desarrollan en la novela lírica las impresiones y las sensaciones bajo la pluma de Azorín y de Benjamín Jarnés, como ya había observado Ortega. La realidad, afirma Gullón, «es sumisa a la impresión: la realidad es subjetiva, movediza e intrascendente; la realidad es la sensación» (1984: 109) Gullón retoma lo que Tadié (1987: 140) llama la «estructura inmóvil» en que «el acontecimiento es reemplazado por la descripción, por la metáfora». Así ocurre en Jarnés y en Giraudoux, escasez de anécdota y profusión de metáforas. Azorín llamó a *El profesor inútil* jarnesiano, «un librito de sensaciones», «no erró en el diagnóstico» argumenta Gullón (1983: 110) y continúa: «La imagen invade el texto, se desparrama, prolifera, conclusiones insólitas, tal vez provisionales, se asientan al final de la página, alteran el curso del discurso» (Gullón, 1983: 112). El texto, según observa Ricardo Gullón, es una sucesión de imágenes reactivadas por la presencia de la mujer. Siempre la imagen partiendo de la sensación; «la mujer pasa insensiblemente de la sensación a la mitología [...] en una mujer ha sintetizado todas las mujeres, las posibles y las imposibles, y le ha dado un nombre mitológico que a todas conviene» (Gullón, 1983: 114).

También en *El profesor inútil*, el tiempo es un río, río de las horas que siendo presente es ya pasado, pasar sin retorno: «el río y el tiempo nunca vuelven la cabeza»

dirá ese profesor inútil jarnesiano como señala R. Gullón (1983: 114). Destaca el crítico cómo lo autobiográfico está tan presente en ésta y en otras novelas de Jarnés como en las de Unamuno. «El personaje es así, en bastantes momentos, trasunto si no contrafigura irónica del autor, y otras veces visión sonriente y más bien tierna de sus debilidades» (*Ibid.*: 105).

«El “yo” que me parece tener tan inmediato a mí es sólo una imagen de mi “yo”» (Ortega, 1992:147). El arte, la metáfora, la imagen se fusiona. Las cosas son las imágenes que yo percibo de ellas. Los demás hombres que yo veo se reducen a las imágenes que yo percibo de ellos y hasta mi yo mismo tiene tantos secretos para mí como para los demás que me miran. Así que “yo”, es la imagen de mi yo, o podrá ser múltiples imágenes, reflejos al fin y al cabo. Multiplicidad, perspectivismo, según viene a decir la filosofía orteguiana. Por otro lado, coincide con la sintética afirmación de «Je est un autre» sentida por Rimbaud, título también del estudio de P. Lejeune para su tratado de teoría de la autobiografía. «Donde la identificación real se verifica no hay metáfora. En ésta vive la conciencia clara de la no-identidad» (Ortega, 1992: 154).

Señala Germán Gullón la gran importancia que tiene lo visual en las vanguardias, las imágenes, y la peculiar manera de situar al Yo en el mundo. «En la época de las vanguardias, el texto literario se vio sometido a una fortísima presión de las artes visuales» (G. Gullón, 1999: 174). Coincide con los rasgos constitutivos de la prosa jarnesiana: «la vanguardia no se debe entender como un arte de ruptura, sino de integración de las emergentes modalidades de producción artística [...] hablamos de una naciente conjunción de medios de comunicación» (Gullón, 1999: 174). En el transporte de imágenes que forma la prosa jarnesiana, aparecen integradas la música y la pintura, como ocurre en *Doble agonía de Bécquer* o en *El convidado de papel*. En *Lo rojo y azul* las descripciones cinematográficas de Barcelona bajo las diferentes visiones nocturnas de Julio muestran la perspectiva cubista que enriquece de imágenes brillantes el paisaje.

Ortega y Jarnés, preocupados por el hombre de su tiempo, desde una filosofía vitalista, transmiten su interés por la realidad social entendida como representación artística en un diálogo interhumano que explica la profundidad de lo íntimo. Para Ortega «La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas», utilizamos la figura con el fin de suplantar la realidad. Tendencia extraña que tiene el hombre con la idea de escamotear una realidad, no con el afán de llegar a ella sino con el de rehuirla. Ortega se pregunta por el origen de la metáfora y encuentra que una de las raíces se halla en el espíritu del tabú. En *La deshumanización del arte* el filósofo argumenta que «la metáfora es el más radical instrumento de deshumanización» (1992: 76). Eludimos un concepto cuando no queremos nombrarlo directamente, se trata de la sustitución y el transporte de una idea por otra, la metáfora roza, pues, al tabú. Es interesante constatar

que al frente de la segunda edición de *Locura y muerte de nadie* de Benjamín Jarnés, en 1937, viene una cita orteguiana :

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 (p. 33).

En 1925 Ortega había publicado *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* y las críticas que obtuvo fueron numerosas y violentas. Fernández Cifuentes en *Teoría y Mercado de la novela* realiza un balance de la polémica por extenso. Ortega preconizaba una renovación del arte, una búsqueda estética y para ello una desrealización, una ausencia de lo más común para buscar la esencia de las cosas, el cubismo literario desde el más puro vitalismo. El filósofo se adscribe a las teorías raciovitalistas. Jarnés, siguiendo estos principios, crea una obra auténticamente humana, sin excluir la exquisitez artística, la belleza formal y la estructura unitaria de sus novelas, a pesar del fragmentarismo. Los personajes son bien escasos en sus novelas como le ocurre a Henry James y todo lo contrario a lo que defiende Baroja que puebla sus novelas de multitud de vidas, desde su fondo sentimental de escritor. Es en la invención de almas interesantes donde Ortega ve el porvenir del género novelesco, animando así a los jóvenes a explorar las posibilidades de la novela como arte; Benjamín Jarnés es uno de los grandes escritores que lo pone en práctica.

### **Biografías noveladas**

Recordamos unas ideas de Benjamín Jarnés escritas en el Prólogo de *Escuela de libertad* (1942), biografía publicada en el exilio, en México, en la que reflexiona sobre los diferentes conceptos de Realismo para ello alude a «la trampa del realismo»; recuerda al libro de Georges Bernanos, *Los grandes cementerios bajo la luna*. Bernanos señala que «El realismo es un nombre honorable, un bello nombre que nos recuerda las controversias de los buenos tiempos, la querrela de los universales». Y Jarnés añade:

En efecto, el realismo es un bello nombre honorable. Nada más que un “nombre”. ¡Él, que aspiró a ser una gran “cosa”! Un prodigioso biombo que algún día habrá que hacer añicos, en nombre de los verdaderos “dioses”. En nombre de lo esencial, de lo permanente, que es el sentido humano, en nombre de la vida humana, de ese río que parece morir en cada instante, cuando es él lo único eterno, mientras los puentes más altivos, todo lo que sobre él construye la vanidad humana se va desmoronando, convirtiéndose en polvo, en humo, en nada (pp. 19-21).

La época de Benjamín Jarnés (1888-1949) es una época dorada históricamente en cuanto al género biográfico se refiere. Emil Ludwig, André Maurois, Stefan Zweig<sup>3</sup>, Lytton Strachey, son los biógrafos que en el contexto europeo daban a conocer las grandes Vidas novelescas o anoveladas. En Francia se divulgaban en dos colecciones: “Le Roman des Grandes Existences” de la Editorial Plon y “Vies des Hommes Illustres” de la *Nouvelle Revue Française*. El inglés Strachey se conocía por *Eminent Victorians* (1918), la *Revista de Occidente* publicaría uno de sus capítulos y Jarnés lo conocía bien como colaborador habitual de ella. La biografía conoció un gran auge en el marco español como se aprecia en el esfuerzo editorial de Espasa-Calpe. Benjamín Jarnés es el cultivador más notable y será en la citada editorial donde bajo el título de *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX* publica: *Sor Patrocinio. La Monja de las Llagas* (1929), *Zumalacárregui. El caudillo romántico* (1931), *Castelar. Hombre del Sinaí* (1935) y *Doble agonía de Bécquer* (1936)<sup>4</sup>.

El *Cuaderno Jarnesiano 1: Autobiografía* se abre con una cita de Kierkegaard:

«Como Scherezade, yo salvé mi vida narrando, produciendo. Toda mi existencia ha sido una lucha contra mí mismo. Yo no quiero tener discípulos». No quiere ser un “profesor inútil”. Y confiesa su admiración por Goya al formular sus deseos:

Me gustaría, además: Ser tan exuberante como Goya y tan alerta como mi segundo genial paisano y maestro, Baltasar Gracián. Es decir: llenar los museos literarios de libros opulentos, pero magros; incandescentes... voluptuosos pero de sensualidad puesta en tortura de razón... Dar, en fin, a mi prosa, el vigor plástico, la seducción epidérmica de Goya y la densa musculatura, el segundo término profundo de Gracián (*Cuaderno Jarnesiano 8*, 1988: 5-6).

Como señala Víctor Fuentes<sup>5</sup> (1988: 38):

---

<sup>3</sup> La llamada biografía vanguardista o «las denominadas vidas oblicuas» como calificaría Benjamín Jarnés a las biografías escritas por Ramón Gómez de la Serna pueden documentarse en el artículo de Gustavo Pérez Firmat, (1986): “La Biografía Vanguardista” en *Prosa hispánica de vanguardia*, ed. de Fernando Burgos, Madrid, Orígenes.

<sup>4</sup> Estas cuatro biografías aparecieron sucesivamente en la colección Austral, de Espasa-Calpe, en 1971, 1972, y 1973, con gran éxito por la colección Nova Novorum. Toda la obra de Jarnés tiene un interés por la persona, por lo interior. Ya en 1924 escribe *Mosen Pedro* y en 1928 *Vida de San Alejo*. Una segunda serie de biografías la constituye la que escribe en el exilio, México, en 1942 *Manuel Acuña; Vasco de Quiroga* (1942); *Escuela de Libertad. Siete maestros: Bolívar, Hidalgo, Lincoln, Martí, San Martín, Sucre, Washington* (1942); *Stefan Zweig. Cumbre apagada* (1942); *Páginas líricas de Unamuno (Selección y estudio)*; (1943) *Cervantes. Bosquejo biográfico* (1944). Algunas quedarían inéditas a su muerte como la de *Quevedo, figura actual; Lecciones de Goya, pintura de hombre y de niño; Antonio Machado y las masas; García Lorca*. Hay que añadir otras obras que vienen tituladas por el autor como biografías: *Cartas al Ebro. Biografía y crítica* (1940); *Charles-Louis Philippe. Estudio biográfico* (1932); *Libro de Esther* (1935 y 1948). Incluso alguna otra como la biografía de *Isabel La Católica* cuya autora, Paulita Brook, constituye un heterónimo jarnesiano.

<sup>5</sup> Víctor Fuentes, (1989): *Benjamín Jarnés: Bio-grafía y metaficción*, Zaragoza, I. F. C. Véanse también los siguientes trabajos de Fuentes sobre Jarnés: (1967): “Benjamín Jarnés: Aproximaciones a su intimidad y creación”, *CuH*, LXXII, 214, pp. 30-40. (1968): “La sociedad y lo social en la obra de Benjamín Jarnés”, *Insula*, 256, marzo, pp.13 y 14. (1969): “La dimensión estético-erótica y la novelística de

El “yo es otro” de Rimbaud [...] anuncia el complicado entretreimiento de lo personal y lo impersonal, la infinidad de sujetos que el “yo” y el “tú” pueden llegar a ser en la escritura. La inversión de la fórmula de Rimbaud, aplicada por Jean Louis Baudry a las personas de la ficción en la escritura, podría llevarse a las personas-máscaras del texto jarnesiano: “el otro (el texto) es un “yo”, un “tú”, un “él” (*Teoría de conjunto*: 173).

V. Fuentes en este libro actualiza su tesis de los años 60: «vida, ficción y escritura aparecen inextricablemente unidas en Jarnés, en la red del tejido textual que fue elaborando a lo largo de su vida» (1989: 9). Pero no es la obra como reflejo de la vida del autor, que sabemos es inevitable abordar en su estudio, buscamos el «plurales somos», «lo plural como eterna metamorfosis y permutación, inherente en la visión del mundo de los críticos del grupo *Tel Quel*, está ya implícito en la de Jarnés» (1989: 9-10).

La distancia de Jarnés como biógrafo le sirve para contemplar a sus personajes desde la perspectiva histórica y artística. En *El hijo pródigo* escribe Benjamín Jarnés:

Una biografía no es nada o es cierta consecuencia de un pacto entre dos almas: la del biógrafo y la del héroe. El biógrafo se acerca a su héroe y pone en contacto con él su caudal de experiencias, su lote de sabidurías, para que el biografiado elija las más afines a su intimidad, a su temperamento, y con ellas se venga forjando el personaje que haya de resultar del libro, claro es, de biografía verdadera: es decir, de la que resulta de un contraste entre dos vidas, entre las cuales, la del biógrafo ha de ser, quiéralo o no, la más visible (527).

La posición de Bajtín en relación a la historia de la estética señala en cuanto a la literatura que la obra es una pluralidad de voces, encrucijada y lugar de encuentros; la transtextualidad como una pertenencia a la historia de la cultura. En Jarnés es constante la muestra intertextual: intertextualidad paródica. En cuanto a la crítica, Bajtín anuncia una nueva forma: *la critique dialogique*.

La *metáfora de la ausencia presente* en el arte no sólo engloba al **quién** –y ahí encontramos a Benjamín Jarnés, y a otros muchos creadores del arte del siglo XX– sino que importa advertir igualmente el **qué** –la imagen que se proyecta y se materializa en la escritura con su correspondiente sentido y su significado– y el **cómo** –entendido desde la manera particular en la que el artista elige su estilo y los géneros literarios que le permiten acercarse a esa búsqueda. En Jarnés este **qué** transitando por toda su obra es un arte entendido como vida o modo de expresión de soledades, deseos, inquietudes o diálogo con la tradición. Jarnés vuelca en su obra esta necesidad de entenderse, entendiendo al otro; ahí radica la funcionalidad de la labor como biógrafo. «Lo inter-

---

Jarnés”, *CuH*, 235, julio, pp. 25-37 (reproducido en *La novela lírica II*, pp. 240-252). (1972): “Sobre el estilo de Benjamín Jarnés”, *DHR*, 9, 2. (1972): “La narrativa española de vanguardia (1923-1931). Un ensayo de interpretación” *The Romanic Review*, LXIII, 3, October, pp. 210-218. (1976): “Vitalismo y Voluptuosidad en las novelas de Jarnés”, *Cuadernos de Aragón* (Zaragoza), I. F. C., 8-9, pp. 105-122.

humano es constitutivo de lo humano», señala T. Todorov al traducir la obra de M. Bajtín. La relación dialógica del discurso Bajtíniano, o el pacto narrativo en el que se fundamenta su obra, define igualmente la concepción jarnesiana de obra de arte. El auténtico humanismo, humanismo moderno, según Heilette Van Ree en *Ortega y el humanismo moderno* (1997), del que se nutre *La deshumanización del arte*, constituye la mirada integradora y la contemplación del mundo en su totalidad de la obra jarnesiana, compuesta de individualidades atrapadas en sus circunstancias vitales múltiples y diferentes. El afán de conocimiento del aragonés se origina desde el total desamparo de una infancia recordada siempre en su obra que dejará huella en lo que para él es su verdadera vida: la literatura. Por eso, la ausencia está presente en el arte jarnesiano su escritura es metafórica porque al unísono coincide con esta imagen de sustitución, en este juego de ausencias hechas presentes, aunque no siempre evidentes.

### **Paisaje y exilio**

El lirismo de algunos de sus escritos elegíacos, hacen explícita la intencionalidad de la escritura autobiográfica, el deseo de permanencia y de comunicación con sus lectores. El paisaje que aparece en sus textos permanece vivo, rescatado de sus vivencias infantiles, desde sus raíces, sus recuerdos en su memoria dibujan sin cesar momentos autobiográficos en una literatura de exilio. Exilio interior sentido ya en su tierra natal, antes de abandonarla. Claudio Guillén muestra en *Múltiples moradas* (1988) variados ejemplos literarios a través de un estudio que arranca de la literatura clásica. Ovidio nos dejó el reflejo de un exilio interior que atraviesa sus páginas cuando narra sentimientos por la tierra y el sol perdidos; exilio afectivo, destierro que no le abandonará jamás. En cierto modo, el exilio es una enfermedad ocultada por la historia y la razón de Estado. El exilio es una prisión, así lo sintió también nuestro autor; en México (desde 1939 hasta 1949) la enfermedad que ya padecía acabó con él. Gran parte de la obra publicada en estos años se nutrió de los escritos y recuerdos de su vida en España y del esplendor literario que gozó en los años de preguerra. Valga como ejemplo *Cartas al Ebro* (1940), la configuran textos críticos elaborados durante quince años –desde 1924 hasta 1939– publicados ya en España. En forma epistolar se dirige a su añorada Carlota, heroína goethiana, para establecer un diálogo entre ausentes. Jarnés tiene lúcida conciencia de abrir nuevos caminos, en la teoría y en la práctica de la novela se encuentran los supuestos que la crítica destaca en la metaficción: la autoconciencia narrativa, la inserción de la literatura dentro de la literatura, la problemática relación entre ficción y realidad, la puesta al descubierto del proceso narrativo, el pacto lúdico, la parodia y la exploración de una teoría de la ficción

mediante la práctica de ella. La reflexión autorreferencial está en la base misma de la narrativa jarnesiana y desde su principio (Víctor Fuentes, 1989: 68).

El sentimiento por el paisaje, (la era y el trigo de Codo, su pueblo natal) en el autor aragonés se presenta como metáfora identificativa. Le sirve como introducción, como paratexto fundamental, que abre un comienzo, la génesis de su obra/vida que germinará y crecerá en esa misma fusión con la naturaleza, con la tierra y con lo esencial, nos lo recordaba en *Ejercicios*. Escritura como forma de vida, que en Ovidio se refleja en su sol y en Alberti será el mar de Cádiz, la huella del destierro, la sustitución de lo perdido. Ovidio, alejado de Roma y desterrado anhela el regreso a su tierra y de ese modo escribió: «Continuaré residiendo en el último confín del mundo, en una tierra alejada de mi tierra» (I, 1, 127-128)<sup>6</sup>. Señala Claudio Guillén que Ovidio al juntar una tierra con otra niega la distancia y el destierro y no sólo en este verso sino en el conjunto del libro: «dos fuerzas opuestas entran en conflicto. Tensión, ésta, que refleja el encuentro en esa poesía arquetípica del exilio de dos modelos genéricos, el elegíaco y el epistolar. Si la elegía tiende a proclamar y a valorar una ausencia, la epístola procura remediarla y suprimirla. Las dos querencias se dan cita en el exilio» (C. Guillén, 1998: 38). No es, pues, casualidad que también en la obra de Jarnés se den cita la elegía y la epístola ya que experimentó ese exilio desde los comienzos de su vida y posteriormente padeció el gran exilio del 39. El exilio interior es proyectado en sus personajes: *El convidado de papel* o *Lo rojo y azul*. En *Lo rojo y lo azul* el protagonista de la novela, Julio, su *alter ego*, se encuentra en el cuartel y se sitúa en Barcelona; Julio viajó desde Augusta tras abandonar el seminario, trasunto fiel del autor empírico:

“Voy a superar a Narciso –pensó, Narciso se veía la piel, yo voy a verme las entrañas.” Se palpó los bolsillos y extrajo de ellos los objetos a que hoy se reducía su parca intimidad: un libro, unas monedas, un plano de la ciudad, un lápiz... todo lo que puede llevar consigo un náufrago, que al fin lo ha salvado todo, puesto que se salvó a sí mismo (*Lo rojo y lo azul*: 55).

El deseo de refugiarse en su intimidad, de mantener su parcela de soledad como consuelo privado y lugar de reunión consigo mismo es patente en numerosos escritos, también en *Lo rojo y lo azul*:

Julio se entregaba a la más peligrosa aventura. Al conocimiento de sí mismo. ¿Podría salir triunfante en ella? ¿Saldría con sangre en los dedos por haberse tropezado con alguna llaga inadvertida? Porque de una excursión por la propia intimidad, ¿quién, que no sea necio, puede salir no odiándose? (p. 55).

En Ovidio, en *las Tristes* se apela a las convenciones de la carta poética, en el sentido de que abarcan espacios y superan ausencias mediante la amistad y el afecto. En

---

<sup>6</sup> Tomo la cita de Claudio Guillén, *Múltiples Moradas* (1998: 38).

el segundo libro «el talante temático es elegíaco, es decir, que afirman y procuran salvar, todo cuanto es pero no está» (C. Guillén, 1988: 38). Ovidio consigue crear un único género mixto, tanto en las *Tristes*, en las *Epistulae ex Ponto* y en las *Heroidas* y demuestra que en la práctica la epístola y la elegía son dos géneros hermanos y dos tendencias compatibles (C. Guillén, 1998: 39). Parece, pues, que la literatura transforma, o mejor dicho, da forma a ese sentimiento de abandono en circunstancias de tristeza, de desconsuelo, de espera impaciente de la rehabilitación y del regreso. Señala C. Guillén que Ovidio no alcanzó su objetivo: la anulación del exilio, la recuperación de Roma. «Pero sí logró convertir el exilio no ya, al igual que Séneca o Plutarco, en objeto de reflexión moral, sino en tema de poesía» (C. Guillén, 1998: 40). En Jarnés, el sentimiento del paisaje que ofrece un interés especial en su obra, se explica en su totalidad desde este punto de vista. Las descripciones esmeradas y extremadamente cuidadas, verdaderos poemas llenos de emoción poética, responden casi siempre a escenarios reales habitados por el autor en sus primeros años, en su tierra, bien sean paisajes rurales, urbanos, o sus recurrentes ríos. Recordemos su “letanía del pretil”, una oda al río Ebro. El “río fiel”, capítulo primero de *El Profesor inútil* (1926) que reaparece en sus textos, viene a ser el emblema de este «embrollo irracional y adorable al que solemos llamar vida»; a él lleva a bañar y a ahogar las formas caducas o automatizadas de la novela, valiéndose de supuestos sobre los que teorizaban, por las mismas fechas, los formalistas rusos: la puesta al desnudo de los procesos novelescos, el énfasis en el discurso y no en la historia, la desfamiliarización de las convenciones automatizadas y la parodia (Fuentes, 1989: 68).

La lógica del exilio que desarrolla C. Guillén en sus múltiples comparaciones, nos viene a decir esto mismo en Jarnés, ya que ha convertido su deseo de volver, de recuperar su Ítaca, en su viaje literario, en materia literaria. Advertimos que en la obra de Jarnés apenas se destacan los espacios, o no hay un detenimiento en precisar el marco espacial de sus novelas si no corresponden a espacios vividos por el propio autor o que hayan formado parte de su circunstancia vital en algún momento de su vida:

Se parodian, continuamente, en las narraciones jarnesianas la autoridad autorial, los artificios de la trama y la caracterización de personajes; también se pone constantemente en cuestión las relaciones convencionales del autor con su obra y de ésta con el lector y se subvierten continuamente la secuencia cronológica y las conexiones lógico-racionales (Fuentes, 1989: 68).

Las imágenes del paisaje infantil transformadas en sensaciones por la memoria adulta constituyen un sustrato metafórico, enigmático; se trata de mecanismos de sustitución de la realidad vivida por lo soñado o lo deseado; todo ello se explica a la luz de las palabras de G. Bachelard:

La cronología del corazón es indestructible. Como consecuencia, cuanto más metafórico sea un sentimiento de amor y de simpatía, más necesario le será ir a extraer sus fuerzas de un sentimiento fundamental. En esas condiciones, *amar* una imagen es siempre *ilustrar* un amor; amar una imagen es encontrar en el saber una nueva metáfora para un amor antiguo. Amar el universo *infinito* es darle un sentido material, un sentido objetivo a la *infinitud* del amor por una madre. Amar un paisaje *solitario*, cuando estamos abandonados de todos, compensa una ausencia dolorosa, nos recuerda a la que no abandona nunca... Cuando amamos con toda nuestra alma una realidad es porque esta realidad es ya un alma, esta realidad es ya un recuerdo (2002: 177).

La proyección biográfica, otra constante de su obra, aparece en sus escritos fundida al placer de la escritura, que conlleva la dispersión del yo en el texto (Fuentes, 1989: 69). El héroe de sus novelas –las múltiples máscaras de su yo– se funde y conversa con toda una legión de criaturas literarias que pasan a formar parte de su obra sin distinción, aparecen en una y otra novela en un diálogo intertextual que alimenta y enciende la vida y la inspiración literaria del autor.

De otra manera, pero equivalente en cierto modo, aunque no se hable del sol o del mar, y aquí se hable del pan, otros poetas vienen a resolver cuestiones fundamentales, carencias de exilio, sentimientos trascendentales, entre el paisaje, el yo y la literatura. Uno de los textos fundamentales de la poesía moderna, según Octavio Paz, es el poema “Espacio” de Juan Ramón Jiménez, el poeta del destierro y la vejez más próximo al sol y las constelaciones del arquetipo griego, al dinamismo imaginativo de Séneca y de Plutarco. Señala C. Guillén que, según Octavio Paz, la confluencia de temas y símbolos obedece a un impulso integrador más amplio en que todos los caminos y tiempos esenciales del poeta conducen a un mismo lugar:

En la interioridad emotiva e irracional de su propio yo encuentra el poeta –como los surrealistas, por cierto– la riqueza más vasta y verdadera. El sol y el mar son profundamente suyos. La vocación ontológica de siempre, que el destierro intensifica, se vuelve panteísmo íntimo, narcisismo trascendental (1988: 96).

Esto lo hemos visto en Jarnés, un narcisismo trascendental por necesidad, como motor también del acto creativo que arranca desde la infancia. El autor, en su confesión autobiográfica es consciente de ese viaje. En *Múltiples moradas*, su autor desarrolla «el exilio del sabio» en China. Fueron numerosos los autores que padecieron igualmente esta situación, políticos caídos en desgracia, o poetas desterrados. La crisis personal y social del desterrado se presenta contemplando las nubes, la luna, las estrellas, los ríos, los montes y las flores. Constituyen signos ambiguos susceptibles de evocar distintas emociones, tanto de indiferencia como de consuelo con la naturaleza:

En estos poemas se expresan indirectamente las tensiones negativas del exilio; los ríos fluyen y las flores húmedas de rocío no son sino signos de la insensibilidad del mundo ante la dislocación del individuo; y la añoranza, la confesión, la nota anecdótica, y hasta el

uso a veces de procedimientos epistolares o elegíacos, manifiestan la postura que podríamos llamar, en nuestro contexto, ovidiana (Claudio Guillén, 1998: 43).

El simbolismo del agua tiene una fundamental importancia en el significado profundo de la obra jarnesiana. Nos remite como certeramente demuestra Gaston Bachelard al origen, a la vida, al principio femenino y finalmente, en su caso, diremos a la madre ausente. Jarnés nutre su obra de imágenes autobiográficas, del sentimiento del paisaje de su tierra sentido como exilio y materializa sus imágenes poéticas recurrentemente en el agua. Heráclito y la filosofía del fluir y el permanecer da coherencia y sentido a algunas metáforas de la escritura jarnesiana. Desarrollábamos el **qué** de su metáfora pero se solapa inevitablemente con el **cómo**. Porque la experimentación y el fragmentarismo característico de las vanguardias no impiden a Jarnés el logro de una obra plenamente unitaria y fuertemente cohesionada fiel a estos principios que hemos esbozado.

¿Qué géneros muestra la obra jarnesiana? ¿Qué búsqueda artística se manifiesta en su escritura? Para contestar al **qué** de más arriba y respondiendo al **cómo** a la vez, hemos descrito el componente autobiográfico que emerge en todos los niveles de su escritura, afirmación en la que coinciden los estudiosos de la obra de Jarnés. Por otro lado, su labor como biógrafo muestra cómo le interesó la vida humana para conocerse a sí mismo. Buscó, en las dos series importantes de biografías que publicó en España y en México, rasgos que son puntos coincidentes entre biógrafo y biografiados. Se trata de biografías noveladas que no se ajustan al fiel documento histórico; como señala Jarnés, es la microscopía psicológica lo que le interesa. Además de la novela, la teoría y la crítica literaria, que no deja de ser el análisis de la escritura y el modo de proceder artístico de otras vidas; preparó prólogos, estudios y traducciones, colaboró en las más prestigiosas revistas y periódicos nacionales e internacionales intensamente. La crítica poética le preocupó en múltiples sentidos; Jarnés publicó su propia poesía en los comienzos de su carrera literaria y dedicó a la búsqueda de nuevas formas importantes páginas alentando a los más jóvenes a perder el miedo. En su novela de 1929 *Paula y Paulita*, en la “Nota Preliminar” avisaba Jarnés de lo nefasto que resultaba el miedo para el arte: «el miedo sólo puede proceder de una escasa intimidad con los seres; y ésta solo puede nacer de una falta de amor, y esta falta de amor sólo puede ser fruto de un menguado conocimiento» (1997: 27). Más adelante, define el miedo: «llamaremos, pues, miedo a cierto frío espiritual –que a veces se atribuye, aturdidamente, a la razón– capaz de abrir anchos espacios vacíos entre el espíritu y las cosas». Jarnés al final de esta pequeña, pero concentrada, “Nota Preliminar”, resume sus ideas sobre el arte:

Será preciso recordar que sólo en lo sensible puede adquirir su forma una idea. En lo sensible que hayamos hecho nuestro, que hayamos zarandeado como una dócil masa, donde haya prendido la levadura personal de nuestro espíritu. Sin gestos. Sin gritos.

El arte tiene miedo, porque ha olvidado ese camino donde se juntan el mundo y el espíritu: el del amor inteligente, capaz de empujar los astros, las ideas y los hombres.

Sólo ese amor puede hacer que, de nuevo, volvamos a pintar alguna cosa en el muro en blanco (*Paula y Paulita*, 1997: 28).

Buscó formas nuevas alternativas a la poesía y a la prosa, porque en el origen de la búsqueda se encuentra siempre algún componente de la ausencia, de la insatisfacción. Es plenamente coherente, su novela lírica, su culto al Yo y al otro, en esa *ausencia presente*, en la utilización de tan variados géneros y en esa búsqueda de un arte nuevo en prosa y en poesía. El autor aragonés dedicó páginas en periódicos y enciclopedias al cuento, terreno en el que también obtuvo éxitos. Los publicó, autónomos unas veces, y otros insertados en sus obras. El cuento lírico, poemático, se confunde con otros géneros de ficción breve, como ocurre con *Ondina* o *El río de Marcial*. En ambos se aprecian características relevantes de las recurrencias que venimos señalando. Destaca con fuerza, en suma, como síntesis de *la ausencia presente*, *eikon* (imagen) del recuerdo y de la imaginación, la metapoética del agua como respuesta jarnesiana que consiste en dar una forma nueva al mundo, un mundo que sólo existe poéticamente volviéndolo a imaginar sin cesar y tal afirmación coincide con lo que para Bachelard es la esencia de la función poética. Y es ahí donde se hacen presentes tantas ausencias formuladas como diferentes enigmas.

### Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gaston (2002): *El agua y los sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BENNINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques (1944): *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra.
- BONET, Henri (1951): *Roman et Poésie*, Paris, Librairie Nizet.
- BOSVEUIL, Simone (1983): “Proust y la novela española de los años 30: Ensayo de interpretación” en *La novela lírica II*, ed. de Darío Villanueva, Madrid, Taurus.
- CIRLOT, Juan -Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- DE PERETTI, Cristina (1998): “Deconstrucción y autobiografía” en *Horizontes de la Hermenéutica*, ed. de Marcelino Agís Villaverde, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 271-281.
- FUENTES, Víctor (1989): *Benjamín Jarnés, Bio-grafía y Metaficción*, Zaragoza. I. F. C.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997): *Epistolario completo*, eds. Andrew Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988): *Antología de textos de estética y teoría del arte. Una teoría personal del arte*, ed. de Ana Martínez Collado, Madrid, Tecnos.

- GUILLÉN, Claudio (1988): *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.
- GULLÓN, Ricardo (1984): *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
- GULLÓN, Germán (1999): *La novela en libertad*, Zaragoza, Colección Trópica, Anexos de Tropelías.
- ILIE, Paul (1972): *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus.
- JARNÉS, Benjamín (1927): *Ejercicios. Cuadernos Literarios*, Madrid, La Lectura.
- (1929): *Los poetas*, Año II. N.º 68, Madrid. Imp. de Sordomudos.
- (1931): *Rúbricas (Nuevos Ejercicios)*, Madrid, Biblioteca Atlántico.
- (1935): *Libro de Esther*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1936): *Heraldo de Aragón, 18-III*.
- (1940): *Cartas al Ebro (Biografía y Crítica)*, México, La Casa de España.
- (1942): *Escuela de libertad*, México, Continental.
- (1944): *El hijo pródigo. Revistas literarias mexicanas modernas*. n.º IV, pp. 527-528.
- (1979): *El convidado de papel*, ed. de José-Carlos Mainer, Zaragoza, Guara.
- (1980): *Lo rojo y azul*, ed. Francisco Ayala, Zaragoza, Guara.
- (1994): *Viviana y Merlín*, ed. de Rafael Conte, Madrid, Cátedra.
- (1997): *Paula y Paulita*, ed. de Domingo Ródenas, 2ª ed., Barcelona, Península.
- (1988): *Cuaderno Jarnesiano* n.º 8, Zaragoza, I. F. C.
- (1988): *Cuaderno Jarnesiano* n.º 11, Zaragoza, I.F.C.
- MARTÍNEZ LATRE, Mª Pilar (1979): *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, I. F. C.
- ORTEGA y GASSET, José (1992): *La deshumanización del arte*, Madrid, Austral.
- RICOEUR, Paul (2003): *La Memoria, la Historia, el Olvido*, Madrid, Trotta.
- RODRÍGUEZ, FONTELA, Mª de los Ángeles (1996): *Poética da Novela de autoformación*, Santiago de Compostela, Centro de Investigación Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, Xunta de Galicia.
- SALDAÑA, Alfredo (2004): “Literatura y emancipación” en *Archivo de Filología Aragonesa*, LIX-LX, 2003-2004, II, eds. R. Castañer y J. Mª Enguita, Zaragoza, I. F. C.
- SALINAS, Pedro (1983): “Benjamín Jarnés, novelista” en *La novela lírica, II*, ed. de Darío Villanueva, Madrid, Taurus.
- TADIÉ, Jean-Ives (1978): *Le récit poétique*, Paris, PUF.
- VAN REE, Heilette (1997): *Ortega y el Humanismo moderno*, Zaragoza, Tropelías, Colección Trópica.
- VILLANUEVA, Darío (1983): *La novela lírica I y II*, Madrid, Taurus.