

COMUNICACIONES

LA NOVIA DEL VIENTO Y LA NOVELÍSTICA JARNESIANA EN EL PRIMER EXILIO

Juan José Lanz

Universidad del País Vasco

Benjamín Jarnés llega a Veracruz el 13 de junio de 1939 a bordo del *Sinaia*, que había partido el 24 de mayo del puerto francés de Sète, con 1600 republicanos españoles, entre los que se contaba un nutrido grupo de intelectuales, escritores y artistas. El escritor aragonés había pasado por el campo de concentración de Limoges, entre febrero y abril, donde había pronunciado el 24 de marzo una conferencia sobre "Los intérpretes de España", para posteriormente trasladarse a París, donde tuvo una estancia breve antes de embarcar. Durante el período bélico ha terminado de escribir *Eufrosina o la gracia*, en el que había comenzado a trabajar en 1935, que deja en manos de un editor en España, y *Su línea de fuego*, escrita entre 1937-1938, corregida en el verano-otoño de ese año y cuya versión definitiva se fecha en México en 1940. El 20 de mayo de 1939 parte para Ciudad de México y el 15 de julio comienza a publicar en el semanario *Hoy* iniciando su colaboración con una reseña precisamente de los *Estudios sobre el amor*, de Ortega (nº 125, 15 de julio de 1939). Allí se incorpora, aunque distante, a las actividades culturales que comienzan a organizar los desterrados y pronto su conexión con la "Casa de España" le lleva a publicar su libro de ensayos *Cartas al Ebro. Biografía y crítica*, que aparece en 1940. Para entonces, Jarnés ha comenzado a colaborar en *Romance*, la primera gran empresa literaria del exilio español en México, que comienza a publicarse el 1º de enero de 1940. También comienza a colaborar con EDIAPSA (Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, S.A.), la empresa que lanza la publicación de *Romance*, para la que prepara tres ediciones en 1940: *La sal del mundo*, *El sueño de las calaveras* y *La taberna por vecina*. Por esas fechas, Jarnés prepara para su publicación mejicana, nuevas ediciones de las novelas *Mosén Pedro*, *El profesor inútil*, *Locura y muerte de Nadie*, y también de los libros de ensayos *Ejercicios*, *Rúbricas* y *Feria del libro*; y anuncia otros libros como de próxima aparición: los libros de ensayos *Correo de ultramar*, *Examen de ingenuos*, *Pauta y arabesco* y *Eufrosina o la gracia*; la novela escénica *La mesa de los poetas feos*; y el monodrama *La novia de Otelo*¹.

¹ Sobre los "Proyectos" jarnesianos puede verse DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 101-103.

Es en ese ambiente en el que, con fecha 14 de noviembre de 1940, se publica *La novia del viento* en la editorial "Nueva Cultura", dirigida por el escritor mejicano Xavier Villaurrutia, a quien Jarnés conocía desde los años madrileños y acerca del que había escrito en 1929 en *La Gaceta Literaria*². *La novia del viento* es una novela breve, compuesta, como otras obras jarnesianas, de tres narraciones con un vínculo de relación *aparentemente* mínimo: "Andrómeda", que había aparecido en *Revista de Occidente* en 1926 (vol. XIII, nº 38, agosto de 1926, pp. 137-167) y que fue recogido posteriormente en *Salón de estío* (1929); "Digresión de Epimeteo" y "Brunilda en llamas". Las dos últimas partes son inéditas y, si atendemos a la fecha final del libro, escritas en 1939. Diversos elementos hacen de *La novia del viento* una novela importante, aunque casi totalmente desatendida³, dentro de la producción jarnesiana. Si las tres partes que constituyen *La novia del viento* no son "tres relatos muy débilmente enlazados", como opina Nora⁴, sino que trascienden a una unidad estructural superior, por la que se establecen vínculos fuertes entre cada una de las partes constituyendo un todo unitario que puede ser analizado fragmentariamente, pero cuyo sentido absoluto deviene de la comprensión del todo como unidad, se podrá ver cómo la narrativa jarnesiana manifiesta una unidad de conjunto desde sus inicios en los años veinte en la estética vanguardista y "deshumanizada"⁵ hasta los años cuarenta, en la que, no obstante, puede percibirse una evolución no sólo formal, sino cosmovisionaria, a partir de una serie de elementos que se mantienen constantes en sus obras, lo que le permite recoger, recrear y reunir fragmentos y relatos tan distantes cronológicamente. Así, Jarnés parte para elaborar *La novia del viento* de una técnica característica de la narrativa vanguardista, tomada de los autores europeos de la época y empleada en sus novelas anteriores: la sucesión de fragmentos aparentemente sin conexión, que unidos toman un sentido nuevo⁶. El tratamiento del tema amoroso desde una perspectiva erótica liberada y liberadora, en clara vinculación con las tesis psicoanalíticas en boga, como superación del amor conyugal tra-

² JARNÉS, B., "Nuevos prosistas mexicanos", *La Gaceta Literaria*, año III, nº 49 (1 de enero de 1929), p. 6.

³ Entre los escasos comentarios sobre esta novela cabe destacar los siguientes: RÍOS, L. de los, "Benjamín Jarnés: *La novia del viento*", *Revista Hispánica Moderna*, vol. X, 1944, pp. 268-269. ZULETA, E. de, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Gredos, Madrid, 1977, pp. 235-239. SPIRES, R.C., *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1984, pp. 50-57. FUENTES, V., *Benjamín Jarnés: biografía y meta-ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 115-120. PÉREZ GRACIA, C., *La Venus jánica*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 47-50.

⁴ NORA, E. G. de, "Unidad y evolución en la obra de Benjamín Jarnés", VV.AA., *Jornadas jarnesianas*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, p. 85.

⁵ El arco de desarrollo de la novela vanguardista se daría entre las dos ediciones de *El profesor inútil*, entre 1926 y 1934. Vid. PÉREZ FIRMAT, G., *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Duke University Press, Durham, 1982, pp. 7-8.

⁶ PINO, J. M. del, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995, pp. 49-50. JOHNSON, R., *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1997, pp. 265 y ss.

dicional, que domina buena parte de la narrativa vanguardista y de la jarnesiana es también en *La novia del viento* un eje central, incluso en la consideración de la mujer como un arquetipo dual entre la divinización mítica y la fuerza destructora, entre la Venus carnal y la idealización amorosa⁷. También la metaficción, entendida como "cualquier obra de arte verbal no meramente argumentativa que haga de sí misma, de sus procedimientos de construcción, lectura o interpretación, un objeto de referencia"⁸, característica de la escritura vanguardista y presente de modo inequívoco en *El profesor inútil*, *Paula y Paulita* y *Teoría del zumbel*, aparece como uno de los elementos que rigen y estructuran *La novia del viento*: parodiando la caracterización del personaje, reduciendo su intimidad a una serie de objetos que han quedado en la americana prestada a Star⁹; o reflexionando sobre la propia historia recién narrada en la segunda parte, "Digresión de Epimeteo" (pp. 67 y ss.).

Partamos de un análisis de los tres fragmentos y de la integración estructural de éstos en la unidad superior y completa de sentido que es *La novia del viento*. Julio Aznar, encarnación novelesca y heterónimo de Jarnés (si consideramos que es el "autor" de *Constelación de Friné*), que protagoniza diversas novelas, como *El convidado de papel*, *Paula y Paulita* o *Lo rojo y lo azul*, aparece como un topógrafo abúlico y contemplativo (semejante al de *Paula y Paulita*), que trabaja temporalmente en Valleclaro. La categoría del personaje protagonista es completamente plana, carente de perspectiva, de dimensión histórica o de profundidad, lo que contraviene el estatuto del protagonista novelesco tradicional, que pasa a ser desempeñado por los personajes femeninos: Star en la narración "Andrómeda" y Brunilda en "Brunilda en llamas". Julio aparece contemplando la noche en un bosque próximo a Valleclaro y clasificando "las enmarañadas vibraciones de que estaba elaborado el silencio de la noche" (p. 11). En el silencio de la noche, Julio escucha un gemido de mujer, hasta que la encuentra atada a un olivo. Todo el pasaje primero, "Preludio breve", está fuertemente culturalizado: los sonidos se clasifican como las comedias de Bernard Shaw, la noche interpreta un "*Te Deum* universal", las hileras de cañas producen "un voluptuoso cuchicheo de amantes verlanianos", el choque de dos ramas recuerda un capítulo de Ezequiel, etc. Aunque el protagonista se empeña en diferenciar los "ruidos aprendidos en la literatura", "los ecos eruditos, los retóricos", de "los auténticos, los espontáneos" (p. 13) lo cierto es que ambos se entremezclan y la realidad adquiere así una dimensión doble para Julio, que es incapaz de diferenciar y que va a condicionar el desarrollo de la historia: la dimensión cultural, que le hace vincular cada acontecimiento a un elemento cultural y que dota al relato de una dimensión metaficticia e intertextual; la dimensión de los hechos ordinarios. De este modo, la mujer encontrada en el bosque se transforma no en una Andrómeda cualquiera, sino en la que había visto "en los cuadros del

⁷ PÉREZ GRACIA, C., *Op. cit.*, *passim*.

⁸ RÓDENAS DE MOYA, D., *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Península, Barcelona, 1998, p. 14.

⁹ JARNÉS, B., *La novia del viento*, Nueva Cultura, México, 1940, p. 27. Todas las citas se hacen por esta edición indicando la página en el texto.

Museo y en el tomo quinto de la Enciclopedia Espasa", es decir, en la pintada diversas veces por Rubens y a la que se refiere más adelante: "aquella mujer atada es Elena de Fourment" (p. 17). Paralelamente, siguiendo el modelo establecido por Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 671-771), Julio se transforma en Perseo y, de este modo, "principia la tragedia" (p. 16) y se produce el "Nacimiento del héroe", segunda sección de "Andrómeda". Pero Julio es un Perseo antiheroico, "un héroe a regañadientes" (p. 59), que acude impelido por las circunstancias y no dueño de su destino. Situados los principales elementos del mito, toda una larga tradición literaria y cultural actúa como hipotexto, desdoblado el desarrollo de la acción y situándola en un doble plano irónico que se proyecta sobre los personajes protagonistas, desacreditándolos en su categoría mitológica. La actualización del mito de Perseo y Andrómeda adquiere así una dimensión irónica por la que es susceptible de una doble lectura: la propiamente mitológica y la de su contravención paródica. Si, como apunta Jarnés, "Mito es un poco de humanidad pasada por el cielo. O un poco de divinidad pasada por la tierra" (p. 65)¹⁰, la proximidad de los dos planos es tal que Julio puede permitirse el salto de uno a otro. Se produce, así, una doble proyección sobre los hechos, una interpretación doble de éstos, que afecta a la realidad metaficticia de toda la narración y a la defensa, desde una perspectiva gnoseológica, de un perspectivismo cognoscitivo de raíz orteguiana, tal como lo promulgaba el filósofo en torno a 1923: "La realidad cósmica es tal que sólo puede ser vista bajo una determinada perspectiva. La perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización"¹¹. El sustrato mitológico sirve, por lo tanto, no sólo para establecer una relación arquetípica de los protagonistas novelescos, ni para elevar la fugacidad del mundo moderno al ámbito de eternidad espacio-temporal de los mitos¹², sino fundamentalmente como una estructura secundaria o sistema simbólico de referencias con el que establecer un diálogo textual que se ofrece al lector como una perspectiva hermenéutica más y que afecta radicalmente a la construcción textual, proyectando una dimensión irónica (pues "irónico es todo acto en que suplantamos un movimiento primario con otro secundario, y, en lugar de decir lo que pensamos, fingimos pensar lo que decimos"¹³) sobre éste, base de la esencia de la narración, acorde con la "esencial ironía" que define al arte nuevo, desde la perspectiva orteguiana¹⁴. Pero, así como Julio proyecta constantemente esa perspectiva mitológica sobre los hechos, Star, que ofrece la otra "lectura" de los acontecimientos, no com-

¹⁰ En *El profesor inútil* define el mito de modo semejante. JARNÉS, B., *El profesor inútil* (ed. de D. Ródenas), Espasa-Calpe, Madrid, 1999, p. 88.

¹¹ ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo* (ed. de M. Granell), Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 128.

¹² Vid. MARTÍNEZ LATRE, M.^ª P., "La mitología en las novelas jamesianas" en VV.AA., *Op. cit.*, pp. 127-147. MARTÍNEZ LATRE, M.^ª P., *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1979, *passim*.

¹³ ORTEGA Y GASSET, J., *Op. cit.*, p. 97.

¹⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (ed. de V. Bozal), Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 57.

prende esa dimensión y de ahí que se produzcan desajustes de entendimiento en el diálogo, puesto que las dos perspectivas discurren de modo paralelo ante un mismo acontecimiento: "–Estoy a sus órdenes. ¿Dónde está el dragón? –¿Qué dragón? –Perdone. Era un tropo. –¿Qué dice? –Hablabla del canalla que puso a usted en ese trance" (p. 18). Junto a los elementos mitológicos, las referencias intertextuales (al *Tenorio*, p. 25) y metatextuales son constantes, incorporando una dimensión reflexiva donde el propio texto se contempla a sí mismo: "Cuando en las novelas surge un personaje de incógnito se le suele llamar X" (p. 21). Pronto la perspectiva mitológica de los hechos que tiene Julio comienza a desvirtuarse y aparece en su dimensión paródica fundamental: Andrómeda es gorda ("–¿Pesa usted mucho? –Sesenta kilos. –Me aplastan. No puedo llevarlos", p. 24) y Julio va perdiendo su entusiasmo heroico ("–Poco le entusiasma su papel de héroe", p. 25). En consecuencia, la perspectiva mitológica se degrada y se produce un proceso paralelo de desmitificación de la protagonista: "De la soberana divinidad, sólo quedaba un pálido golfillo" (p. 24). Es esa doble dimensión de Star, nueva representación de la "Venus jánica"¹⁵, la que va a dominar el resto del relato: "Veía dos Star: la llorona hija de los dioses y el pícaro golfillo de americana" (p. 30). El relato se transforma así en una crónica desmitificadora que lleva desde la idealización inicial de la protagonista en Andrómeda hasta el reconocimiento final de la estrella del cabaret que es La Bella Carmela.

El viaje de retorno del olivar a Augusta (encarnación de Zaragoza) a bordo del coche, que se inicia en la sección "La Tanagra", es, en cierto modo, un viaje de recuperación de identidad y datos biográficos de Star, pero es al mismo tiempo un viaje desmitificador, de la noche al amanecer, de reconocimiento y de integración en el ámbito social de los personajes. Acudimos al mismo tiempo a un *strip-tease* a la inversa¹⁶ y al proceso de erotización de la protagonista femenina. Y todos estos desarrollos se dan paralelamente. En efecto, Star pasa de imagen de Andrómeda a una mera estatuilla de arcilla cocida (eso significa "tanagra") al recubrir su desnudez en el coche con una manta; con la manta comienza a construirse su vestimenta "para hacer deseable su desnudo" (p. 32). Paradójicamente, Julio, que había podido contemplarla en su desnudez absoluta bajo la luz de la luna, según la tópica romántica que sirve de base para la ironía textual, es ahora cuando comienza a verla desnuda fragmentariamente: "Julio vio entonces, por primera vez, el brazo desnudo de Star" (p. 32-33). El deseo erótico se manifiesta como una mera contemplación, sin deseo de posesión. El viaje en "El frío amanecer" supone la recuperación de la identidad de ambos protagonistas ("Ambos recuperaban [...] toda su dinámica personalidad", p. 50), presentados hasta ese momento sin un pasado definido. Star comienza a recuperar su pasado más inmediato al narrar someramente y de modo fragmentario los hechos que le han llevado al olivar: "Rateros que asaltan el coche. Manos arriba. Chófer con mordaza. Máxima velocidad. Fuga. Requisa. Robo de alhajas, de ropa y de dinero... Y, después, lo que usted sabe" (p. 38). El sueño de Star abre campo a las elucubraciones de Julio que multiplican

¹⁵ PÉREZ GRACIA, C., *Op. cit.*, p. 49.

¹⁶ FUENTES, V., *Op. cit.*, p. 116.

las perspectivas sobre la realidad de los hechos y que tienden a cerrar, mediante su inversión, el nudo de acontecimientos iniciados en el olivar. Por un lado, mediante la contemplación y erotización de Star acudimos a la sustitución de Andrómeda por Afrodita o Venus; la dualidad Andrómeda / golfillo (p. 24 y p. 30) abre camino a la "mujer" contemplada en su plena superficialidad y cargada de erotismo. Pero, a su vez, la visión de la mujer en su superficialidad (de ahí la referencia a la "topografía femenina", p. 39-40, y a la "topografía de variedades", p. 41) abre paso a una nueva dualidad que enfrenta la copia artística al natural (p. 43), base de la confrontación final del relato entre La Bella Carmela y el retrato que de ella lleva Julio en su bolsillo. En fin, el amanecer supone la transformación del personaje que Julio había encontrado en el olivar: "La noche fue el sepulcro de aquella Star, a quien Julio había desatado del olivo" (p. 45). Paralelamente, la desaparición de Andrómeda conlleva la desaparición del heroísmo de Perseo encarnado por Julio, que desiste de su papel como héroe ("como redentor de cautivas me siento fracasado", p. 46), y concluye: "Eran ya muchas seis horas de heroísmo" (p. 49). El fin del nudo narrativo inicial hace que el texto desemboque en una doble prospección reflexiva, que condiciona su propio desarrollo y que lo dota de la categoría doble, del perspectivismo de todo texto metaficticio. Desde una postura metaficcional, el texto reflexiona sobre su propio desenlace planteándose desde el modelo de la "novela de aventuras" y transformando a Star en "su monótona compañera de novela de aventuras" (p. 44); al mismo tiempo presenta su parodia desde el relato mismo: "Él sabía que sólo con una leal nutrición es posible continuar una seria novela de aventuras" (p. 50). Pero pronto Star, al confesar su calidad de "artista" (p. 46), desmonta todo el final elucubrado por Julio, y la capacidad fantaseadora del protagonista, que plantea una percepción doble de los hechos, se ve de nuevo truncada. También desde el punto de vista metaficcional, el desenlace del nudo narrativo iniciado en el olivar y la disolución de los arquetipos-personajes que surgen allí llevan a una revisión de los papeles desempeñados en la trama narrativa por los protagonistas. La recuperación de "su dinámica personalidad" (p. 50) ante un suculento desayuno, plantea la reflexión sobre sí mismos para "revisar, rectificar su papel de redentor y de víctima, trocándolo por el de dos amables camaradas que regresan de una excursión nocturna" (p. 51). La entrada en la ciudad pone fin a la "porción de silvestre espontaneidad cotidiana" (p. 50), a la aventura iniciada en el olivar y pliega la dimensión mitológica a la cotidianidad de los hechos, reduciéndolos a una mera "excursión nocturna", con la consiguiente integración de los personajes en el ámbito social en el que comienzan a cobrar su personalidad propia. La metamorfosis de los personajes, la disolución de sus personalidades textuales, conlleva, por último, el planteamiento del problema de la identidad, como base del conocimiento que sustenta y busca todo el desarrollo novelesco jamesiano¹⁷, y que subyace a todos los devaneos precedentes en el relato. Ni Julio ni Star poseen aún una personalidad propia, que tratan de conquistar a lo largo de todo el texto, sino que su personalidad ha venido impuesta por

¹⁷ GRACIA GARCÍA, J., *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 33-39.

las necesidades de actuación ante las circunstancias y por una negación paródica de los arquetipos mitológicos con los que se han identificado. Como Julio con el cuerpo de Star, su conocimiento, su personalidad, se ha ido mostrando como una pluralidad fragmentaria de superficies, que no presenta una dimensión verdaderamente profunda. De ahí que cuando Star apunta "Sería curioso ver a los hombres con su cédula personal colgada de la solapa", Julio responde: "Seguiríamos sin conocerlos" (p. 47).

"La transfiguración", última sección de "Andrómeda", presenta esa metamorfosis final de la protagonista femenina de Star a La Bella Carmela, la integración social del personaje y la recuperación definitiva de su "cara artificial", que es "su verdadera cara", "la de la calle, la del teatro", "la única. Porque es la única que usted se ha elaborado. La otra, es sólo una vulgar herencia" (p. 58), según palabras de Julio. Como último tramo en el proceso desmitificador que supone el relato, la diosa se transforma definitivamente en mujer, en su incorporación social. Star pierde definitivamente "su edénica inocencia" para someter "su sugerente anatomía a las normas del último figurín" (pp. 55-56). El proceso de degradación es constante, paralelo al de la incorporación en su papel social, que simbólicamente muestra su vestimenta, y a la transformación del erotismo contemplativo de Julio en pura coquetería (p. 54). Star aparece vestida hasta transformarse completamente de la Andrómeda rubensiana en una estrella de cine: "Pronto la insolente opulencia de Elena Fourment se trocó en una grácil heroína de la pantalla" (p. 56). Desaparece así toda posible idealización ("Estaba aún allí, cerrando el paso a todo intento de idealización", p. 57) y la perspectiva mitológica, fantaseadora, se pliega definitivamente a los hechos. Es entonces cuando con los últimos retoques del maquillaje aparece "su verdadero rostro" ante los ojos de Julio, el de La Bella Carmela, "la genial creadora de danzas apócrifas de Oriente" (p. 57) (como Mata-Hari o La Bella Otero), de la cual lleva una postal Julio en su bolsillo: "Tenía Julio delante una copia de la postal que llevaba en el bolsillo" (p. 57-58 y p. 34). La Bella Carmela es copia de la postal, y no viceversa, en un nuevo cuestionamiento de los planos de la realidad, en una crítica de la falacia mimética del realismo y en una visión ontológica de la autenticidad o falta de ésta en el arte y en la vida¹⁸. La confrontación de la copia artística con el original plantea de nuevo la doble perspectiva de la realidad y el arte, pero, ante la invitación de La Bella Carmela, Julio opta por refugiarse en el arte, simbólicamente representado en la postal, menos real quizás, pero más verdadero, como diría Unamuno, y no acudir a la cita erótica que aquélla le propone: "sería muy penoso volver del revés este pequeño lance de vestir a Carmela" (p. 59).

Trece años después de haberlo escrito, Jarnés retoma el relato de "Andrómeda" para, como en otras ocasiones, continuarlo y completarlo en una narración más amplia. El proyecto inicial de "Brunilda en llamas" había de estar constituido por un prólogo recapitulatorio y siete breves capítulos, constituyendo una unidad en torno a una figura femenina "de temple atlético, también místico", "robusta de cuerpo y alma", capaz de vencer "a todas las

¹⁸ FUENTES, V., *Op. cit.*, p. 117.

Carmelas "artificiales", falsificadas mujeres de escenario"¹⁹; de este modo el contraste entre las dos heroínas resulta absoluto encarnando cada una de ellas un modelo femenino opuesto. Finalmente, el prólogo recapitulatorio se desdobló en dos partes y junto al primer capítulo se integraron en un fragmento independiente titulado "Digresión de Epimeteo", mientras que los seis capítulos restantes constituyeron "Brunilda en llamas", para acentuar así el paralelismo estructural entre "Andrómeda" y el nuevo relato, y el contraste entre los dos personajes femeninos. "Digresión de Epimeteo" se constituye así en eje de simetría de *La novia del viento*, recapitulando el contenido de "Andrómeda" y planteando el tránsito a "Brunilda en llamas". Pero su funcionalidad no es neutra dentro de la estructura de la novela, sino que añade un proceso de desdoblamiento más al relato, multiplicando las perspectivas de lectura y afectando a su esencia metafictional. De nuevo el elemento mitológico funciona como sustrato en "Digresión de Epimeteo", pero ahora no es Ovidio la base, sino Boccaccio en su *De genealogie deorum*, leído directamente o tal vez a través de la *Philosophía secreta de la gentilidad*, de Juan Pérez de Moya²⁰. Desde esta perspectiva, el fragmento se plantea como una nueva reflexión (a la que alude etimológicamente el nombre griego) sobre la condición mimética del arte, que Jarnés ha cuestionado y rechazado en "Andrómeda". La referencia a Epimeteo, tangencial en *Paula y Paulita*, aparece de nuevo en un artículo contemporáneo a *La novia del viento* y dedicado a Unamuno, que Jarnés publica en la revista *Romance*: "Caín y Epimeteo"²¹. La figura de Epimeteo alude allí, por un lado, a la encarnación de la implacable indagación de la razón, que "acaba por destruir cualquier vida espiritual"; desde un punto de vista metaliterario, alude a un modo de reflexión creativa. En fin, pues, el proceso reflexivo encarnado por Epimeteo afecta tanto a la estructura narrativa, que incorpora en el texto el desarrollo novelesco y su reflexión, como al modo de conocimiento, que incorpora la observación de los hechos y su interpretación. Así concebido, "Digresión de Epimeteo" se divide en tres capítulos cada uno de los cuales supone una reflexión sobre un aspecto distinto de la narración, proyectándose a "Andrómeda" y a "Brunilda en llamas". "Recapitulación" es un resumen de los hechos narrados en "Andrómeda", pero al mismo tiempo es una reflexión sobre éstos, que los sitúa en un plano diferente, dotándolos de una nueva dimensión narrativa. Al mismo tiempo, la perspectiva sobre los hechos se duplica, pues junto a la del narrador omnisciente de "Andrómeda", aparece ahora la del conductor, personaje completamente pasivo en el relato precedente, pero que cobra relieve en la diégesis del relato pues va a ser él quien transmita su versión de los hechos entre los habitantes de Valleclaro. El "cronista", "fiel a los mitos; es decir, a la verdadera poesía de la vida", "apela al buen juicio del lector" (p. 65) y desautoriza la perspectiva del conductor, que "nada sabe de mitos y sí de jaranas noctur-

¹⁹ JARNÉS, B., *Proyectos de novelas, fragmentos y recreaciones, Cuadernos jarnesianos*, nº 12, 1988, p. 44.

²⁰ PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophía secreta de la gentilidad* (ed. de C. Clavería), Cátedra, Madrid, 1995, p. 606.

²¹ JARNÉS, B., "Caín y Epimeteo", *Romance*, nº 14 (15 de agosto de 1940), pp. 1-2.

nas" (p. 65) y que, por lo tanto, "no se da cuenta de la verdad" (p. 64). Sin embargo, esa apelación al buen juicio del lector puede funcionar en un plano narrativo entre el narrador y el lector implícito, pero la perspectiva del conductor, como narrador interno, va a condicionar el comportamiento de los personajes en "Brunilda en llamas". Por último, la historia narrada en "Andrómeda" adquiere una doble dimensión: no es sólo la historia contada por el conductor a los habitantes de Valleclaro, para quienes la aventura de Julio y Carmela ha sido una "jarana nocturna" más, sino que también es la historia "leída" ("Así fue escrita. Así fue —por muchos— placenteramente leída", p. 67), con lo que se impone la perspectiva mitológica del "cronista". No es vana la referencia ficcional al relato como leído por los propios personajes de su continuación (recurso ya utilizado por Cervantes en la segunda parte del *Quijote*), puesto que esto va a incorporar una nueva dimensión al relato de "Brunilda en llamas", algunos de cuyos personajes (los del Casino) actúan como si sólo conocieran la versión de los hechos dada por el conductor, mientras que otros (Brunilda y su padre) actúan como si, además de la versión difundida por el conductor, contaran con la versión escrita y leída en el relato, lo que facilita muchos elementos de coherencia narrativa y el conocimiento de detalles que desde su estatuto actancial no podrían conocer. "Andrómeda", de hecho, no funciona sólo como una parte del pasado y el referente obligado en el desarrollo del discurso del relato siguiente, sino que se constituye en un intertexto de constante referencia por parte del narrador y los personajes. El segundo capítulo de esta parte, "La vuelta de Perseo", plantea una reflexión que incide precisamente en el punto de vista del lector y en las posibles expectativas de lectura. El elemento metaficcional se acentúa, puesto que los lectores admiran el relato *leído*; son lectores implícitos en segundo grado, pues valoran y juzgan no el relato actual, sino el precedente, "Andrómeda", al que estiman por "la nueva modalidad en desenlaces novelescos" (p. 67). Todo el capítulo está articulado en torno a los dos modos narrativos, vanguardista y tradicional, y a sus correspondientes lectores modelo, distinguiendo, por un lado, al lector que admira "ese modo de no dar fin a la novela" (p. 67) y que prefiere un relato abierto y fragmentario, y, por otro, al lector "zoileco" (aludiendo al griego Zoilo, arquetipo universal del crítico severo) que "pregunta por las zonas reales de la aventura" (p. 68). La expectativa de lectura se construye para satisfacer precisamente a ese segundo tipo de lector, preocupado por los detalles; a responder a sus preguntas viene, en teoría, el relato "Brunilda en llamas": "Las páginas que siguen pretenderán calmar las ansias de verdad histórica que suelen acometer al buen lector y censor de novelas" (p. 69). En cambio, no es así. Jarnés no adopta la postura del escritor "zoileco", no se preocupa en la continuación del relato de los "detalles de la historia" y, una vez más, defrauda al lector zoileco, incumpliendo las expectativas de lectura que anuncia el narrador; un juego más en la estructura perspectivista de la narración por el que el relato en su desarrollo desmiente las expectativas enunciadas por el narrador. Una vez más el pacto narrativo se cuestiona y la falacia mimética de la novela realista es puesta en tela de juicio. El desajuste entre realidad y arte es más patente en la novela tradicional, mientras que la nueva novela, "suponiendo [...] que esta crónica de una noche lunática resulte ser una novela" (p. 70) y cuestionada, por lo tanto, en su esencia

genérica, pretende dar una más adecuada expresión novelesca a la vida: "¡Novela! ¡Ah! Cada día va resultando más difícil escribir una novela, una verdadera novela, de dieciocho o veinte quilates. Sobre todo a un hombre que haya llegado al uso de la razón y se empeñe en filtrarla en ese embrollo irracional y adorable a que solemos llamar vida..." (p. 70). Por último, una nueva reflexión, necesaria en la compleja construcción de perspectivas del relato, cierra el capítulo: la del protagonista que vuelve al lugar de los hechos, mientras "la aventura, fuera de él, continúa creciendo, creciendo..." (p. 73) de la mano del conductor. Si las dos partes anteriores de "Digresión de Epimeteo" suponen una reflexión sobre la historia y los hechos acontecidos en "Andrómeda", sobre la posición del lector y las expectativas de lectura, "La media naranja" es una digresión sobre el tema central de *La novia del viento*: el amor entendido como "la más fecunda experiencia humana" (p. 76) y el conocimiento profundo de la mujer ("el hombre [...] nunca sintió un gran deseo de conocer a la mujer", p. 75, escribe irónicamente Jamés). En este capítulo el contraste se establece entre dos modos amorosos de conocimiento de la mujer. Por un lado, se encuentra el amor epidérmico ("la piel, siempre lo exterior, sólo la hembra", p. 71), que puede manifestar formas distintas (amor-fetichismo, amor-concepto y amor-instinto, p. 77), pero que coinciden en una misma falta de profundización en el conocimiento de la mujer; es el caso de Julio en "Andrómeda". Por otro lado, se encuentra el amor que profundiza en "la intimidad espiritual de la mujer" (p. 71), en el conocimiento de ésta por el hombre: "El amor debe forjar una tan íntima, tan honda amistad, que puede resistir las mismas veleidades de ambos" (p. 78). Ese tipo de amor lleva a completar la intimidad personal, al conocimiento íntimo, y supone al mismo tiempo un conocimiento de lo externo, una salida necesaria de la reflexión de Epimeteo al encuentro del mundo, que se dará en "Brunilda en llamas". De nuevo, las expectativas que el protagonista se plantea para la continuación de su aventura, serán contravenidas por los hechos que acontecen en el relato, y si Julio se propone para su amor "buscar la mujer dócil, sumisa, individuo más débil, que no aspira a llegar a la plena región de las ideas, ni siquiera en los actos de la vida" (p. 78), se va encontrar, por el contrario, con Brunilda, que va a destacar por su "robustez de cuerpo y alma". "Digresión de Epimeteo" supone una detención en el tiempo y en la acción del relato mediante la reflexión, que multiplica los puntos de vista sobre los hechos narrados y sobre el relato mismo; el protagonista, tras el paréntesis reflexivo, ya está dispuesto a volver a la acción con una comprensión distinta de su papel y con la entrada de nuevo en sociedad.

"Brunilda en llamas" supone la refutación de muchos de los elementos de "Andrómeda", con una estructura del relato semejante, y la entrada de Julio en sociedad al día siguiente de su aventura. Pese a la fragmentariedad de la narración en relatos episódicos, la continuidad de personajes, tiempo narrativo y acción, constituye un hilo de enlace directo con la narración primera, que funciona constantemente a lo largo de ésta como hipotexto al que se refieren, implícita o explícitamente, no sólo el narrador, sino también los personajes. En "Andrómeda", la aventura se había desarrollado contraponiendo fundamentalmente dos perspectivas de los hechos, la de Julio y la de Star; "Digresión de Epimeteo" anunciaba un tercer punto de vista, ajeno a los protagonistas, el del conductor,

que es el que se va a imponer en la narración de los hechos con la que se enfrenta Julio en "Brunilda en llamas". Así, para la sociedad de Valleclaro, representada y parodiada en el Casino "La armonía", Julio es "El nuevo Don Juan", en una nueva dimensión mitológica, y no Perseo: "¡Don Juan! ¡Y él se creía Perseo!" (p. 85). "Andrómeda" era el relato de un encuentro edénico y nocturno en el olivar, y el viaje posterior suponía un proceso desmitificador y de integración en la sociedad. Por el contrario, "Brunilda en llamas" es un encuentro en sociedad, con predominio de elementos diurnos, acordes con la caracterización onomástica de la protagonista, y su discurrir muestra un proceso mitificador. Frente al silencio de la noche en "Andrómeda", Julio se enfrenta ahora con el bullicio del Casino, donde un sexteto toca La viuda alegre. Los miembros del Casino se juzgan a sí mismos como los "centinelas de la moralidad pública" (p. 87), y aunque "nadie sabe cómo ocurrieron los hechos" (p. 85), sino sólo a través del testimonio distante del conductor, juzgan la aventura de Julio, no como una serie de "sucesos míticos" (p. 83), sino como una "jariana nocturna". En ese ambiente hipócrita, aparece Brunilda, entre ecos culturales wagnerianos, que es el contrapunto absoluto de Andrómeda; si aquélla representaba una dimensión completamente pasiva de la mujer esperando la llegada del héroe liberador, ésta representa la heroína en acción, acorde a su estado flamígero, que no espera, sino que conquista, a la vez que se defiende con un círculo ígneo de los ataques amorosos: "—Usted es Brunilda. Está acostumbrada a rodearse de llamas, de luz. —Llevo la luz dentro" (p. 99). Si el diálogo de Julio con Star resulta imposible porque aquélla no comprende la dimensión mitológica de los hechos, el encuentro con Brunilda se establece desde el primer momento en un plano de igualdad, en el que "Julio puede medir súbitamente la estatura mental de la desconocida" (p. 89). Brunilda aparece como "una voz civilizada" (p. 89), con "un estilo señorial, no de sierva" (p. 90), como un modelo contrario a la indefensa Andrómeda, pero también contrario a "la mujer dócil, sumisa" (p. 78) que aspiraba encontrar Julio unas páginas atrás; sin embargo el narrador se pregunta: "¿Será que esta noche acaba de tropezar con un excelente cómplice para seguir viviendo?" (p. 91).

El capítulo titulado "La novia del viento" se convierte, en cierto modo, en una alegoría del perspectivismo orteguiano (lo que, desde una de las lecturas posibles, es extrapolable a toda la novela). El ascenso a *La Novia del Viento* es una descripción de las tres perspectivas que simbólicamente adoptan los personajes ante el mismo hecho, el monte y la subida a éste, visto por Don Blas desde una perspectiva meteorológica, por Brunilda desde una perspectiva legendaria y romántica y por Julio desde una perspectiva botánica. Los diálogos de los personajes se entrecruzan sin respuesta, hasta llegar a la cima, donde "se juntan botánica, poética y meteorología" (p. 96). Es ahí donde precisamente puede hablarse de "la verdad desnuda", la surgida de la suma de perspectivas posibles, que indirectamente se refiere al episodio inicial de "Andrómeda". Del mismo modo que la verdad, a Carmela Julio la vio desnuda pero "a la dudosa luz de la luna. [...] Luego, en el coche, sólo vi de ella fragmentos" (p. 100), lo que condiciona también, desde una perspectiva metanovelesca, el modo de construcción del relato; puesto que la percepción es fragmentaria, será necesario "recomponer el desnudo utilizando los fragmentos" (p. 100). Así pues, el ascenso al

monte se convierte en un viaje de conocimiento, dejando de ser "un viaje de placer", para transformarse en "una peregrinación ascética" (p. 97); pero también es un viaje mitificador, al contrario de lo que sucedía en "Andrómeda", pues, partiendo del sustrato legendario que defiende Brunilda en la percepción de la montaña ("Esa muchacha que se entrega al viento como a un amante, hasta que el viento la desnuda y la arrebató", p. 97), en la cima del monte se produce el conjuro mágico y los personajes adquieren su verdadera dimensión mitológica: "Don Blas [...] va realizando su viaje circular, dejando siempre en medio a Brunilda y Julio. Como esos brujos que describen su diabólica circunferencia en torno a los hechizados. Como Wotán, alzando alrededor de la gran walkiria la muralla de fuego" (p. 98-99). Allí, Brunilda adquiere su verdadero papel de heroína ardiente de pasión amorosa y Julio, su papel de héroe pasivo, como Sigfrido, mientras que Don Blas se transforma en Wotán. Julio ha caído en la red amorosa que le tiende Brunilda, "no encuentra ya el modo de huir de aquellos ojos [...] detrás de los cuales una indomable voluntad sigue urdiendo la red" (p. 104); una red que es un proceso de enamoramiento a través de la fantasía y el conocimiento, no a través de la sensualidad superficial. Así, Brunilda supone una inversión completa en el papel que desarrolla con respecto a Star. Star aparece desnuda y su erotismo surge a medida que va cobrando la vestimenta, pero paralelamente Julio va perdiendo su interés por ella; Brunilda, por el contrario, juega con la fantasía de Julio llevándole al "olivo mítico" (p. 103) y llamándole para que la libere, como si se tratara de una nueva Andrómeda. En este sentido, si Star no domina el código intertextual de Julio y no percibe la dimensión mitológica de sus actos, Brunilda conoce perfectamente ese código y la dimensión mítica de la aventura del protagonista y, precisamente porque lo conoce y lo domina, juega con la fantasía de Julio, haciéndole encarnar simultáneamente los papeles de Perseo y de Sigfrido. "Salón de estío", tercer capítulo de "Brunilda en llamas", describe la visita de Julio al estudio pictórico de Brunilda, donde ésta le muestra sus cuadros, que son, en general, desnudos femeninos, con el ánimo de alejarle de la imagen de Carmela. Pero Salón de Estío es tanto la colección de cuadros que prepara Brunilda como el título de uno de los libros de Jarnés, publicado en 1929, donde precisamente se incluyó el relato "Andrómeda", con lo que la confusión de límites entre realidad y ficción vuelve a entrar en juego. Y no es vano este juego metaliterario en un capítulo donde la metaficción diegética ocupa un papel importante, ya que Brunilda reflexiona sobre su pintura a partir de la confrontación entre vida y arte y esas reflexiones son extrapolables al relato novelesco: "La belleza que yo conservo, resulta mucho más duradera" (p. 108). Un elemento más de contraste entre Star y Brunilda comienza a aparecer en este capítulo. En "Andrómeda" Julio prefiere quedarse con la copia de La Bella Carmela en una postal que con la real, opta por el arte frente a la realidad; Brunilda anuncia ya el final del relato en este capítulo al contestar a Julio, quien le pregunta por qué no se muestra ella como modelo en sus cuadros: "a la mujer que se desea, es preciso deseársela en llamas, conservarla en llamas. En recuerdo vivo" (p. 112), como a Brunilda. Por otro lado, el proceso de mitificación iniciado en "La novia del viento" prosigue ahora en un grado más. Brunilda aparece ante los ojos de Julio, al comenzar el capítulo, como "algo más que una mujer, es un hada omnipotente, es

una... heroína nibelúngica" (p. 107), para al final de éste transformarse en nueva Andrómeda: "–Pero yo... ¡no soy Andrómeda! –Pues merece serlo" (p. 113). Julio busca así la síntesis de los dos arquetipos femeninos que vienen funcionando a lo largo de toda la novela: por un lado, la Andrómeda pasiva de superficialidad epidérmica; por otro, la Brunilda ardiente, de robustez de espíritu. En el progresivo proceso de mitificación, Brunilda va adquiriendo esa capacidad sintética desplazando paulatinamente a la encarnación de Andrómeda que en la mente de Julio va asociada a Star; la lucha de Brunilda es con la memoria de Julio, y en tanto que ésta está consolidada en el relato de "Andrómeda", la batalla se transforma en una lucha textual. "Muerte del dragón", penúltimo capítulo de la novela, alude desde su título al mito de Andrómeda y presenta de nuevo la figura de Carmela en el desarrollo del relato a través de una carta en la que le informa a Julio, adoptando la perspectiva mitológica, de la muerte del dragón, el viejo rentista que mantenía a La Bella Carmela, e invitándole a una nueva cita. La Bella Carmela reaviva la memoria mitológica de Julio, incorporando los tres elementos fundamentales del mito, ahora personalizados, puesto que ella misma se define como "su Andrómeda", mientras que Julio es "su Perseo" y el viejo rentista es el dragón. La indecisión de Julio entre optar por Brunilda o por Andrómeda, entre el amor profundo como conocimiento o el amor superficial y epidérmico, cierra el capítulo. "Triunfo de Brunilda" supone la transformación final del personaje femenino que adquiere su dimensión mítica absoluta y la inversión de "La transfiguración" de Andrómeda. Julio realiza los preparativos para el viaje al encuentro de La Bella Carmela aunque promete a Brunilda su vuelta a Valleclaro. Por su parte, el Salón de Estío de Brunilda ha fracasado completamente porque ha sido considerado como "lleno de inmoralidad a juicio del registrador de la propiedad y de la junta de damas para la protección de la juventud contra las asechanzas diabólicas de la mujer" (p. 123). Pero en el Salón de Estío una tela está oculta a los ojos de los visitantes, tela que se convierte en símbolo del deseo por saciar con el que Brunilda pretende asegurar la vuelta de Julio: "–Es mejor –dice Brunilda– que usted salga de Valleclaro con un deseo por saciar... Tal vez la tela consiga hacerlo volver, Julio. ¡Si yo pudiese lograr que el cuadro le embrujase!" (p. 124). Cuando "a plena luz de la tarde" (p. 127), y no en la oscuridad del olivar nocturno, Brunilda le descubre "su estampa, la que lleva dentro del corazón" (p. 127), y no la que lleva en el bolsillo de la americana como la postal de La Bella Carmela, se produce la revelación absoluta, porque "está allí fielmente reproducida la escena del olivo" (p. 128), pero ya no es "el lozano cuerpo" de Carmela el que aparece atado al olivo, sino "el delgado cuerpo de Brunilda", y los dos arquetipos femeninos se funden de modo espléndido en la contraposición del cuadro y la imagen real, en una nueva versión del tema de la copia y el original que invierte el final de "Andrómeda": si allí Julio prefiere la postal a La Bella Carmela, ahora se entrega a los brazos de Brunilda, "y ambos comienzan a arder en la misma llama" (p. 128), en presencia del cuadro que es reducido finalmente a "un montón de guñapos" (p. 129). La destrucción del cuadro supone el triunfo del original, pero también la victoria de Brunilda, la mujer "envuelta en llamas", sobre Andrómeda, la "mujer pasiva" (p. 126), el triunfo de la walkiria que lanza "el grito de la mujer victoriosa" (p. 128), y el triunfo

definitivo del amor como conocimiento íntimo sobre el amor epidérmico; de ahí que la consunción de ambos amantes en la llama final alude simbólicamente a una fusión erótica pero también espiritual, al amor como "la más fecunda experiencia humana". El proceso de embrujamiento que se había iniciado en "La novia del viento", con el conjuro mágico de Don Blas y los "ojos en llamas" de Brunilda, encuentra su último eslabón en el embrujamiento de Julio por el cuadro. La apoteosis final con la muestra del cuadro y su destrucción funde novela y metanovela, desarrollo del relato y reflexión, en el logro de la obra artística como reflejo de la imagen del corazón y en su destrucción inmediata para insertarse en lo real. Brunilda, como un nuevo Dorian Gray, destruyendo el cuadro destruye el espíritu de su amante, el recuerdo de Andrómeda en la mente de Julio. Una vez satisfecho el deseo, no tiene sentido la pervivencia del cuadro; pero, al mismo tiempo, resulta congruente con su propuesta estética y vital. En fin, la destrucción del cuadro es una invitación al amor real tal como lo había concebido el reflexivo Epimeteo en "La media naranja", una invitación, tan orteguiana como puramente jarnesiana, a la vida.