Las novelas de un biógrafo (Benjamín Jarnés)

Armando PEGO PUIGBÓ

RESUMEN

Este artículo trata de dos novelas de Benjamín Jarnés: *El convidado de papel* (1928) y *Lo rojo y lo azul* (1932). Por medio de su análisis, se emprende una discusión sobre los límites de la narrativa española de vanguardia en el terreno de la biografía, autobiografía y ficción. La forma de construir los personajes en una novela se basa en la relación entre teoría, crítica y filosofía. Una interpretación de la metáfora proporciona un medio de descubrir los márgenes donde los personajes ficticios reflejan los deseos de identidad de Jarnés. En definitiva, el relato está sometido a un proceso metaficcional que revela como arte la escritura de la propia vida.

Palabras clave: Jarnés, Novela, Autobiografía, Metáfora, Metaficción.

ABSTRACT

This paper deals with two novels written by Benjamín Jarnés: *El convidado de papel* (1928) and *Lo rojo y lo azul* (1932). Through an analysis of the two novels, the limits of Spanish vanguard novel in the field of biography, autobiography and fiction are discussed. An understanding of the characters is based on the relationship between theory, critics and philosophy. An interpretation of metaphor shows that the characters mirror Jarnés' desires for identity. Consequently, the narrative becomes a metafictional process that reveals his life through art.

Key Words: Jarnés, Novel, Autobiography, Metaphor, Metafiction.

INTRODUCCIÓN

La obra de Benjamín Jarnés está consolidándose en el panorama de la reciente historia literaria española por su coherencia estética y su perfección formal. Jarnés emprendió, junto a otros escritores (Antonio Espina, Jaime Torres Bodet, Antonio de Obregón, Francisco Ayala, Rosa Chacel...) una de las aventuras narrativas más sugerentes de este siglo en nuestro país. Aunque pudiera parecer fallida, por el largo periodo de silencio en que se ha visto sumida y por sus propias limitaciones estéticas, el interés creciente por el escritor aragonés demuestra que el afán de situarse a la altura de la modernidad literaria de su tiempo lo convierte en un referente literario pleno de contemporaneidad. Para comprender el verdadero alcance de estos narradores, sin embargo, nos hacen falta más ediciones modernas de sus obras, al no pasar casi todas de su primera edición¹.

En este artículo llevaré a cabo unas incursiones en un terreno fructífero para entender la evolución artística de Jarnés. En 1932, Jarnés publica *Lo rojo y lo azul*, que puede considerarse su canto de cisne novelístico en la escena literaria española, por más que, después de la guerra, con material precedente, publicase varias novelas (entre ellas, *La novia del viento* (1940) y *Venus dinámica* (1943)). En lo que se refiere a *Lo rojo y lo azul*, que constituía una respuesta a la novela socialrealista, de compromiso político y revolucionario, continuaba la ficcionalización de su vida, comenzada en *El convidado de papel* (1928), a través de la figura autobiográfica de Julio Aznar. En 1934, la segunda edición de *El profesor inútil* cerraba el ciclo de sus novelas con una reivindicación de su arte de hacer novelas, tanto en la práctica de los relatos que componían el volumen como en el prólogo de la obra².

No obstante, durante los años treinta Jarnés escribió varias biografías. Al margen de que fuesen obras de encargo, potenciadas editorial e intelectualmente por Ortega, y de que reflejasen una moda europea, en la línea de Stefan Zweig o André Maurois, no hay más que leer las biografías de Espina o las primeras de Jarnés, sin contar con las opiniones teóricas vertidas en las reseñas de la *Revista de Occidente*, por poner un ejemplo, para percibir que en la biografía se habían depositado esperanzas de salir del *impasse* narrativo al que había llegado el modelo vanguardista inicial: el que abarcaba desde *El profesor inútil* a *Escenas junto a la muerte*³.

¹ Para paliar esta laguna ha visto la luz una antología de relatos y capítulos de novelas de estos escritores, a cargo de Domingo Ródenas: *Proceder a sabiendas (Antología de la Narrativa Española de Vanguardia, 1923-1936)* (Barcelona: Alba Editorial, 1997).

² Véase la edición reciente de Benjamín Jarnés: *El profesor inútil*, ed. de Domingo Ródenas (Madrid: Espasa-Calpe, 1999), que incluye como apéndice reseñas contemporáneas de las dos ediciones de la obra. En el momento de escribir estas líneas tengo también noticia de una edición, en fase de publicación, a cargo de Francisco Soguero. Hay que añadir mi edición de *Teoría del zumbel* (1930), en prensa, que publicará la Institución Fernando el Católico, de Zaragoza.

³ Véase, entre otros, Fernando Burgos (ed.): *Prosa hispánica de vanguardia* (Madrid: Orígenes, 1986); M.ª Pilar Palomo: «La "forma" de la biografía o la comunicación literaria de la materia his-

En las dos novelas que serán aquí analizadas —*El convidado de papel* y *Lo rojo y lo azul*, pero en especial la primera— nuestra intención es mostrar la perspectiva que la novela vanguardista puede proporcionar al género biográfico⁴. Es decir, se trata de plantear el camino posible hacia la forma biográfica en la obra de Benjamín Jarnés no sólo como una circunstancia profesional sino como una dirección estética favorecida por las inquietudes de la época. La relación íntima entre arte y vida, tantas veces destacadas en la obra de Jarnés, obliga a repensar el sentido que la vida del propio autor puede adquirir para formar el mundo de la ficción. A través de las palabras pretende construir una realidad habitable, de modo que queden absorbidos en la aventura de la escritura los datos autobiográficos, que la crítica se ha encargado de señalar⁵.

La semejanza, y no la identidad, entre el autor y el protagonista de estas novelas las sitúa en un género, erizado de dificultades, como el de las «novelas autobiográficas», en el que siempre es preciso señalar una serie de restricciones formales, pragmáticas y semánticas. Con todo, los procedimientos empleados en la construcción del «espacio autobiográfico» plantean, en el caso de las novelas de Jarnés, un conjunto de problemas que Philippe Lejeune ha estudiado y ha sintetizado al afirmar que «a diferencia de la autobiografía, [la novela autobiográfica] implica gradaciones»⁶, puesto que la novela no es sólo ficción sino también escritura literaria que escapa, en todo caso, al grado cero del testimonio⁷.

Una ventaja abstracta de la biografía radica en su capacidad de distanciar la inmediatez de las emociones que el recuerdo autobiográfico suscita. Por medio

tórica», *Revista de Ciencias de la Información*, 4 (1987), pp. 277-293; Ana Rodríguez Fischer: «Un proyecto de Ortega y Gasset: Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX», *Scriptura*, 6/7 (1991), pp. 133-144.

⁴ *El convidado de papel* (Madrid: Historia Nueva, 1928) (Nueva edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1935). La edición de 1935 va encabezada por una advertencia que dice: «El texto de la primera edición de este libro —publicada en 1928— llevaba la fecha de 1924. Diez años después lo releo con cariño y lo entrego a mis lectores con igual entusiasmo. Muchas páginas fueron añadidas al primitivo texto, y otras han sido modificadas. Ninguna en lo substancial, que queda intacto. 1934». Para el cotejo de las diferencias entre ambas versiones: Emilia de Zuleta: *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés* (Madrid: Gredos, 1977), pp. 141-153. La otra obra, *Lo rojo y lo azul* (Madrid: Espasa-Calpe, 1932) va precedida de una dedicatoria: «Homenaje / 1831-1931 / A ti, viejo amigo Stendhal / en el primer centenario / de tu inimitable / Julián Sorel» (Cito por la edición con prólogo de Francisco Ayala (Zaragoza: Guara, 1980)).

⁵ En «Años de aprendizaje y alegría (Notas autobiográficas)» afirma categóricamente que «yo soy algo más, quiero ser algo más que un hombre: quiero ser un artista», B. Jarnés: *Viviana y Merlin* (Madrid: Ulises, 1930), p. 18.

⁶ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique* (París: Seuil, 1975). Cito por la traducción española del capítulo de este libro: «El pacto autobiográfico», *Anthropos (Suplementos)*, 29 (1991), p. 52. Lejeune matizó las posiciones de este primer capítulo que daba título al libro en un artículo posterior, titulado «Le pacte autobiographique (bis)» incorporado a *Moi aussi* (París: Seuil, 1986), cuya versión española aparece en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion, 1994), pp. 123-147.

⁷ Ph. Lejeune: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, p. 131.

del filtro objetivador de la biografía, la emoción se somete a la transformación artística que la ficción permite llevar a cabo sobre los acontecimientos vitales. Las novelas autobiográficas de Jarnés conservan la fuerza de lo vivido traspasada por una perspectiva lírica que ejerce el control imaginario del mundo verbal. El novelista es el contemplador de su propia vida proyectada y distanciada en la figura de su personaje. El lirismo imprimido a los espacios ficcionales estriba en que estos acontecen no exentos, sino mediante la vivencia que tienen de ellos los protagonistas⁸.

El novelista ha logrado encuadrar el pasado en un horizonte tal, que lo transcrito en la ficción novelística es el paisaje vital completo en que se funde, no con su mundo pasado, sino con «la secuencia de imágenes deformadoras de la realidad» que ha generado «al mismo tiempo que se consolida y toma conciencia de sí mismo»⁹. Para Jarnés el arte privilegia el conocimiento equilibrando la razón y la sensibilidad en un camino de perfección¹⁰. La visión del personaje protagonista modela el mundo imaginario, de acuerdo con las experiencias que percibe y que transforma simbólicamente¹¹. Tras señalar los datos autobiográficos dispersos por la novela *El profesor inútil* que ayudan a considerar al protagonista un «trasunto si no contrafigura irónica del autor», Ricardo Gullón resalta el carácter que la ficción imprime a estos elementos. Destaca en concreto el episodio «El río fiel» «donde la experiencia textual resulta más equívoca, pues se describe la sensación de lo vivido, la transmitida por los sentidos, y junto a ella la imaginada para contrarrestarla y superarla»¹² porque, como dirá el profesor, «no me importa lo que dicen [sus palabras], sino lo que cantan»¹³.

Este contemplador de su propia vida se propone enajenar su autobiografía mediante un autobiografismo que prescinde del subjetivismo, que no de la subjetividad¹⁴, mediante el distanciamiento que produce la reescritura y reimaginación de las sensaciones proyectadas en el mundo verbal¹⁵. El espacio vacío que queda entre la mirada y el contenido histórico de su vida se vuelve

⁸ «Desde la perspectiva lírica de la novela, en su mayoría los espacios no preexisten a la presencia del personaje a través del que se narra, sino que los crea él en su propia andadura novelesca, en su individualizada y personal percepción selectiva», Jordi Gracia García: *La pasión fría: Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988), p. 51.

⁹ Darío Villanueva: *La novela lírica II (Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés)* (Madrid: Taurus, 1983), p. 14.

¹⁰ José Carlos Mainer: «Creación y teoría literarias en Benjamín Jarnés», en VV.AA., *Jornadas Jarnesianas* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989), p. 115.

¹¹ Ralph Freedman: *La novela lírica* (Barcelona: Barral, 1971), p. 37.

¹² Ricardo Gullón: *La novela lírica* (Madrid: Cátedra, 1984), pp. 115-116.

¹³ B. Jarnés: *El profesor inútil* (Madrid: Espasa-Calpe, 1934), p. 159.

¹⁴ Wayne Booth: *La retórica de la ficción* (Barcelona: Bosch, 1978), p. 115.

¹⁵ «En efecto, es ese el procedimiento empleado por Jarnés, que contribuye a explicar no sólo la ironía distanciadora como tono singularizador de la prosa jarnesiana, sino también su cuidado y continuo trabajo estilístico. Y, por supuesto, también justifica, narrativamente —en las más autobiográficas— la distancia psicológica que media entre el narrador y su protagonista adolescente», J. Gracia García, p. 46.

objeto artístico. La transparencia vuelta sobre sí misma atrae la atención del novelista hacia la construcción verbal imaginaria. La irrealidad que la obra de arte quiere provocar no separa al arte de la vida sino que reafirma la vida de otro modo. La voluntad de artificio separa la comunicación empática entre ambos con el fin de que la realidad del arte decante la vida en un nuevo afán de claridad. El arte nuevo intenta entonces ofrecer los perfiles más nítidos de una vida no contaminada por proyecciones psicologistas: una vida de contornos deseados, glorificada en su propia inmanencia resplandeciente.

EL ARTE BIOGRÁFICO DE LA NARRACIÓN

En las dos novelas que pasamos a analizar, Jarnés recrea sendos periodos básicos de su vida (el Seminario y el Ejército) mediante una voluntad de estilo que sobrepasa el «exceso de recato y pudor»¹⁶. Con total claridad se expresaba el propio Jarnés al respecto al afirmar que

Temo escribir mi biografía. Tampoco siento ahora deseos de contemplar esa cadena de mis pasados yos, indecisos, borrosos, pruebas de mí mismo que debo respetar y compadecer como a mi prójimo. Ni puedo escoger de entre todos ellos un ejemplar de los días festivos para hacerlo pasar por el hombre de todos los días —como se suele hacer—. Precisamente me canso de decir que al escritor sólo se le conoce por su traje de diario. Al escritor y al hombre¹⁷.

Jarnés cita la palabra «biografía» pero no «autobiografía», porque la vida humana como proyecto que cada uno tiene que cumplir se concibe como un proceso inacabado que no encuentra en la rememoración el sentido de la vida. La biografía supone averiguar la estructura interna de una vida ajena a través de datos exteriores y afirmaciones del sujeto biografiado¹⁸. Escribir uno su biografía encierra una necesaria contradicción porque la vida no está acabada sino en marcha. La vida concebida dinámicamente se hace presente a sí misma al narrar: «La historia es así la forma de ser y de verse, de verse como siendo, y no como algo sido, muerto»¹⁹. Puesto que la autobiografía «pretende re-trazar una duración, un desarrollo en el tiempo, no yuxtaponiendo imágenes instantáneas»²⁰, Jarnés, que encuentra el sentido de su vida en su vocación de escritor, no regresa

¹⁶ Víctor Fuentes: «Benjamín Jarnés: aproximaciones a su intimidad y creación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 214 (1967), p. 33.

¹⁷ B. Jarnés: *Viviana y Merlín*, p. 14.

¹⁸ Karl J. Weintraub: «Autobiografía y conciencia histórica», *Anthropos (Suplementos)*, 29 (1991), p. 19.

¹⁹ José Ortega y Gasset: *El sentimiento estético de la vida*, edición de José Luis Molinuevo (Madrid: Tecnos, 1995), p. 46.

²⁰ Georges Gusdorf: «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos (Suplementos)*, 29 (1991), p. 12.

al pasado, del que sólo quedan imágenes que aún no ocupan un lugar en un conjunto cerrado, sino que se lanza a su tarea de escribir entendida como un imperativo de invención de la propia vida que bordea la estructura tropológica subyacente al conocimiento de uno mismo²¹.

La afirmación de Jarnés de que «suele ser la novela una biografía embozada, cuando no una desnuda autobiografía»²² cobra el verdadero alcance de su profundidad a la luz de que «yo soy algo más, quiero ser algo más que un hombre: quiero ser un artista». La vida no se dirige hacia el pasado a través del tiempo «sino que se dirige hacia las raíces de cada ser individual», de modo que, en vez de establecer la narración de su propia vida, se atiene a la esencial búsqueda del sentido, producido por su propia configuración psíquica, que han jalonado esos diferentes «yoes», constituidos según la escritura y vistos retrospectivamente en relación al presente²³. La autobiografía que Jarnés pretende construirse se dirige, al margen de la verdad y falsedad comprobables, hacia el testimonio de una verdad que se realiza en las «imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores». Su obra se convierte en su verdadera autobiografía porque nunca le permite decir la última palabra sobre su vida sino que «al inscribirse en la vida, modifica la vida futura»²⁴.

La lucha por llegar a ser el que uno es, «el cumplir nuestro destino alegremente», como dice Jarnés aludiendo a Ortega, exige del artista cumplir su misión produciendo²⁵. La vida de la persona que es el artista se transfigura en la irrealidad del arte mediante el proceso mismo de irrealización, que *mundifica* los esquemas internos de la subjetividad. La quiebra de la proyección sentimental del autor sobre lo representado apoya la mimesis no en la reproducción de la realidad, sino en la anticipación subjetiva de la construcción imaginaria del universo. En este sentido, el novelista lírico tiene ante sí el reto de llevar a cabo «una mimesis, no de los objetos, sino de su trascendencia»²⁶ hasta el punto que el poeta, creando una forma separada, puede incluir y trascender el mundo exterior porque «recibiendo experiencias y remodelándolas como arte, el poeta, o su héroe, diseña su propio autorretrato»²⁷. El estilo traza la personalidad al crear la propia figura en la línea ideal del arte. Entre verdad y poesía, la autobiografía resulta de la estilización con que cada uno traza la silueta

²¹ Paul de Man: «La autobiografía como desfiguración», *Anthropos (Suplementos)*, 29 (1991), p. 114.

²² B. Jarnés: «Nueva quimera del oro», *Revista de Occidente*, 23, 67 (1929), p. 120.

²³ James Olney: «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bíos*: la ontología de la autobiografía», *Anthropos (Suplementos)*, 29 (1991), p. 35.

²⁴ G. Gusdorf, pp. 16-17. La narración autobiográfica sólo tiene sentido disparada hacia el futuro: «No midamos, pues, a cada cual sino consigo mismo: lo que es como realidad con lo que es como proyecto», J. Ortega y Gasset: *Obras Completas II* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), p. 38.

²⁵ B. Jarnés: *Viviana y Merlín*, p. 23.

²⁶ R. Gullón, p. 117.

²⁷ R. Freedman, p. 37.

moral de sí mismo. El estilo es el hombre porque perfila su esfuerzo hacia su querer ser, que carece en Jarnés del sentido agónico unamuniano. Así, no sólo la biografía se apoya en la novela como un medio de distanciar y evitar los contagios sentimentales sino que todo biografía encierra ya la novela como su fondo generador²⁸. Jarnés reutilizará la visión oblicua que establece la distancia entre lo que el personaje quiere ser y lo que realmente es en sus novelas. De este modo el narrador, equidistantemente, recorre con la mirada el apetito de vida que anima obsesivamente al protagonista.

Las dos novelas aquí tratadas no se limitan a tematizar un proceso de iniciación o de aprendizaje²⁹. La evolución psicológica está difuminada por la percepción lírica del mundo que la novela levanta. La primera edición de *El convidado de papel* concluía con el protagonista huyendo del Seminario y descubriendo sorprendido a Adolfo con Eulalia al fondo de una habitación, mientras él yacía con Estrella. El paralelismo entre Adolfo y Julio, el mismo personaje desdoblado, abría la perspectiva de un eterno retorno que rompía, en su simultaneidad, la linealidad cronológica de la existencia humana. Adolfo iniciaba el camino que Julio había recorrido en su infancia: la reaparición mítica de Dánae bajo la forma de una nueva Eulalia que ambos comparten. La oblicuidad de esta mirada, entre lo que es y lo que Adolfo comienza a ser, está marcada por el espejo:

Ante él hay un largo espejo, paralelo al campo del placer [...]. Adolfo dulcemente sumergido en la ruda claridad del convidado de papel, ya hecho carne³⁰.

En la segunda edición la estructura circular queda remarcada por la escena final³¹. El eterno retorno de lo idéntico abisma a Julio en la niñez, donde las cosas no tienen nombre sino que esperan recibirlo. La Dánae del Prólogo es ahora «una heroína sin nombre» y Julio se convierte en un fugitivo anónimo:

Cuando abre los ojos le deslumbra una luz cruda. El fugitivo da un grito de sorpresa. La muchacha del río está allí, transfigurada, estremecida, sin velos, como en el viejo cuadro... ¿Es Eulalia? ¿Es Lucía? Es la heroína sin nombre, que da luz —una luz ardiente, plena— a la infancia nebulosa de Julio, ya sumergido en la deliciosa claridad del siempre anónimo convidado de papel³².

²⁸ Para Ortega «el contemporáneo, incitado por el estilo de la época a elegir como punto de «hablada» su propio yo, comienza por inventar su propio yo, por hacer de sí mismo, con encantadora ingenuidad, un personaje imaginario, el que quisiera ser», con lo que se convierte, no en un autobiógrafo, sino en un «novelista de sí mismo» que actúa como una figura literaria (José Ortega y Gasset: *Obras Completas IV* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), p. 389).

²⁹ Jordi Gracia considera tanto *El convidado de papel* como *Lo rojo y lo azul* como «próximas a la llamada novela de formación o *Bildungsroman*» (J. Gracia García, p. 84).

³⁰ B. Jarnés: *El convidado de papel* (1928), p. 224.

³¹ M.^a Pilar Martínez Latre: *La novela intelectual de Benjamín Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979), pp. 116-118.

³² Benjamín Jarnés: *El convidado de papel* (1935), p. 258 (p. 256).

La identidad rota no posee ninguna connotación negativa de nivelación y masificación. Por el contrario, la desaparición de todo nombre, a través de la plenitud orgásmica, libera la realidad de sus estructuras prefijadas y posibilita la creación de un mundo dispuesto a ser nuevamente creado. Como no se ha cansado de repetir Víctor Fuentes, Jarnés se esfuerza en toda su obra —y *El convidado de papel* es una prueba palpable— por hacer «de la voluptuosidad instrumento de percepción y conocimiento del mundo. Una voluptuosidad puesta en tortura de inteligencia preside la génesis de su creación»³³. Julio alcanza al final de la novela la cima que ha intuido desde su niñez. Esa plenitud no tiene nombres, porque acontece en un espacio original, que va formando el espesor del texto. Desde y a partir del nivel material verbal que determina la configuración intensional del referente —aquí convertido en referente estético, al transmutarlo en el ámbito irónico donde se celebran los convites de papel—, se opera un proceso de transformaciones ficcionales —y también metaficticias³⁴— que hacen del texto y sus redes constructivas «el espacio donde confluyen y operan las diversas corrientes de circulación imaginaria»³⁵. La vida del Seminario no ha sido, en esta segunda edición, tanto el periodo de iniciación para Julio, que rechaza las formas represivas en beneficio de la exaltación vital, cuanto un proceso de reconocimiento. Al final de la novela, su trayectoria de seminarista se ilumina con su colapso. El descubrimiento de su intuición infantil significa que la autoconciencia de su aspiración (sus manos infantiles, «maravilloso instrumento por quien despiertan en la piedra y en la carne los ímpetus eternos del arte y del amor»³⁶) coincide con una plenitud que se sitúa, más allá del proceso artístico, en el terreno de la verdad poética —el «eterno femenino» de la alusión goethiana que abre la novela, dentro de una cita de Ortega—:

³³ V. Fuentes, p. 36. Jarnés expresa esta idea en los siguientes términos en «Años de aprendizaje y alegría: se trata de «llenar los museos literario de libros opulentos, pero magros: incandescentes, pero de llama cautiva en transparente cristal; voluptuosos, pero de sensualidad puesta en tortura de razón», B. Jarnés: *Viviana y Merlín*, p. 13.

³⁴ Adviértase la alusión, anticipada por otra, al conocido verso barroco, que tanto Lope como Góngora emplearon para rematar sendos famosos sonetos, como un procedimiento que llama la atención sobre la propia condición ficticia del personaje de Julio: «Cuelgan de los muros vacíos de casi todas las ventanas, espejos donde Julio puede verse convertido en sombra o en nada. Salta de sí mismo a los otros miradores, sorprende su propio aniquilamiento, su propio *humo* [...]. Julio llega a ver su nada por un medio más sencillo: Mirándose a los espejos» (B. Jarnés: *El convidado de papel* (1935), p. 251). Constituye una sutil invitación a leer la novela como un mundo de ficción construido con la sustancia de la vida. La novela inicia su fin cuando Julio quiere acabar la lectura de la vida de Adolfo. A su vez, leyendo la vida de Julio, leemos una ficción mediante una *mise en abyme* retro-prospectiva, a pesar del riesgo de que el «soporte» sea un mito que relance la ficción, como señala Lucien Dällenbach: *El relato especular* (Madrid: Visor, 1991), pp. 84-87. Véase este pasaje: «Prefiere indagar el fin de la aventura a soportar un minuto más de inútil zozobra. No le importa el epílogo, sino el quedar desembarazado de un suceso. Quiere leer precipitadamente la última página del libro para abrir su atención a otra ventana. La de Adolfo comienza a producirle hastío» (B. Jarnés, pp. 254-255).

³⁵ Antonio García Berrio: *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén* (Limoges, Trames, 1985), p. 262.

³⁶ B. Jarnés: *El convidado de papel* (1935), p. 35.

El espacio narrativo del Seminario desencadena el esfuerzo por recuperar el principio, lo que estaba antes de la novela (el prólogo), que es reabsorbido por la propia actividad fantástica en su final inserción simbólica. Es el paréntesis de la historia y del tiempo, frente al espacio eterno y presente de la plenitud. El espejo que, al final de la primera edición, devolvía a Julio la imagen de Adolfo refleja «en forma intemporal los rasgos del sujeto en vida [...] conectando la experiencia del héroe con su imagen» de una manera lírica o autorreflexiva³⁷. Julio es el héroe que lucha por llegar a ser y, en el momento de su consecución, desaparece. La vida decantada en su pureza es ofrecida entonces como mito, pero un mito discernido por la realidad del artificio. La decantación del mito se convierte en el logro supremo del arte³⁸. Voluptuosidad y arte deshacen la vida real para ofrecerla en la pura presencia del deseo. Devuelven a la vida su jugo después de haberla meditado y destilado. En este sentido, alcanza su valor auténtico la biografía como interioridad del hombre. La inasequibilidad que hay para el referente en la mimesis artística, que procede de la «estilización» de lo real objetivo, encuentra en la relación de similitud entre el nivel extensional y el nivel mítico, que provocan los reflejos en el interior de la ficción, el contrapunto arquitectónico en la constitución de la ficcionalidad artística.

La distancia no cubierta que se establece entre el narrador y el personaje, lo que explicaría a juicio de Emilia de Zuleta la carencia de verosimilitud de que adolece el personaje de Julio contribuye a esa decantación de la que hemos venido hablando³⁹. La superposición del punto de vista de ambos no puede ser entendido como autobiografía, porque el hecho del proceso ficcional habría devorado la anécdota y, con ello, habría evaporado al autor como un mero personaje de ficción. A *El convidado de papel* puede reprochársele el fracaso en la construcción del carácter del autor implícito en un tipo de narración guiada por un narrador dramatizado fidedigno, según la terminología de Wayne Booth, como en su momento hizo Entrambasaguas, debido a esa confusión de perspectivas que señala Zuleta⁴⁰. Ahora bien, Jarnés no escribe ficcionalizando su propia vida, sino que escribe la biografía de Julio en el Seminario⁴¹.

«Julio es el portador de la voz autobiográfica y el yo lírico»⁴² en cuanto proyección subjetiva del autor hacia una objetividad ficticia. Julio encarna la juventud de Jarnés desde el momento en que aquel se ha convertido en un per-

³⁷ R. Freedman, p. 107.

³⁸ Véase a este respecto el *Discurso a Herminia* que abre la segunda edición de *El profesor inútil*.

³⁹ A Julio «se le atribuyen, a diferentes alturas de la novela, una madurez, distancia e ironía que no corresponden a la escasa experiencia con que se lo presenta inicialmente», E. de Zuleta, p. 150.

⁴⁰ Joaquín de Entrambasaguas: *Las mejores novelas contemporáneas*, volumen VII (Madrid: Planeta, 1961), pp. 1346-1349.

⁴¹ «Eulalia me dio este sobre para ti. Dentro parece que viene el borrador de su biografía, por si quieres utilizarlo. Sabe Eulalia que te gustan esas cosas, que escribes [...]. Confiamos en que algún día has de escribir nuestra novela», B. Jarnés: *El convidado de papel* (1935), 234-235.

⁴² E. de Zuleta, pp. 149-150.

sonaje de ficción. En tanto que desdoblamiento puede iniciarse el proceso biográfico. En sentido estricto, la perspectiva pragmática que permite atribuir la coincidencia entre Julio y Jarnés no procede de la identidad de nombre entre ambos, sino de datos referenciales que hacen plausible la similitud. Más aún, que Julio Aznar venga a ser la proyección del autor aragonés sólo es justificable a posteriori, en la medida que Julio Aznar es el protagonista de *Lo rojo y lo azul*, cuya trama coincide también con un periodo de la vida de Jarnés, y en tanto que el nombre es sancionado finalmente en *Constelación de Friné* (1944), publicado con el nombre de este personaje de ficción. Todas estas circunstancias convierten al pacto autobiográfico en una realidad ambigua para las obras de Jarnés, si consideramos además que a la no identidad de nombre entre autor y personaje hay que añadir la carencia de nombre del narrador⁴³. Esta biografía se inscribe, según la lógica, en el terreno de la ficción novelesca⁴⁴. Philippe Lejeune ha añadido, en «El pacto autobiográfico (bis)», la posibilidad de que el pacto novelesco y el pacto autobiográfico se produzcan simultáneamente, así como la posibilidad de que el pacto autobiográfico admita la no identidad entre el nombre del autor y del protagonista⁴⁵.

En el caso de Jarnés hay que contar, en primer lugar, con que *El convidado de papel* y *Lo rojo y lo azul* son narraciones en tercera persona. Dado que la relación entre Julio y Jarnés está convenientemente acreditada, y que, por tanto, la ficción puede construirse a partir de datos autobiográficos⁴⁶, ambas obras participan de «esta forma indirecta del pacto autobiográfico [que es] *el pacto fantasmático*» en que

lo que resulta revelador es el espacio en el que se inscriben ambas categorías de textos [novelas y autobiografías], y que no es reducible a ninguna de las dos. El efecto de relieve conseguido de esa manera es la creación, por el lector, de un «espacio autobiográfico»⁴⁷.

La distancia de perspectivas entre personaje y narrador contribuye a rehuir el patetismo, el sentimentalismo y la trascendencia, porque la claridad que ofrece el arte radica en la construcción de la propia intimidad que ofrece en su silueta definida la biografía: la intimidad del hombre ejecutándose. Jarnés no traslada una porción de su vida a la novela sino que descubre en la figura de Julio su pasado, esforzándose «en entresacar la significación íntima y personal, considerándola como el símbolo, de alguna manera, o la parábola, de una con-

⁴³ Ph. Lejeune: «El pacto autobiográfico», pp. 50-56.

⁴⁴ Käte Hamburger: *La lógica de la literatura* (Madrid: Visor, 1995), p. 49.

⁴⁵ Ph. Lejeune: *El pacto autobiográfico...*, pp. 135-136.

⁴⁶ Ph. Lejeune propone definir la autobiografía en tercera persona en los siguientes términos: «El autor habla de sí mismo *como* si fuera otro el que hablara, o como si hablara de otro. Este *como si* concierne únicamente a la enunciación: el enunciado sigue estando sometido a las reglas estrictas y propias del contrato autobiográfico», *Je est un autre* (París: Seuil, 1980), p. 92.

⁴⁷ Ph. Lejeune: «El pacto autobiográfico», p. 59.

ciencia en búsqueda de su verdad personal, propia»⁴⁸. Contempla activamente al engendrar una obra que funde lo real en lo imaginario. Encuentra su vida purificada en la consistencia verbal del espacio generado por la novela. Las sucesivas experiencias de Julio y de su contrapunto Adolfo culminan en la mitificación, interna al propio relato, del episodio de Eulalia-Dánae. Julio no quiere recordar porque es «muy joven para tener que apelar ya al pasado. Aun no debo tener pasado». El recuerdo es la actitud de Jarnés maduro trazando la trayectoria del personaje que quiere descubrir líricamente —en expansión erótico-poética— el mundo:

La boca de Eulalia roza las sienes de Julio, que arden al delicioso contacto.
—¿Recuerdas? Yo era Dánae...Tú el niño.
—No sé. No quiero recordar⁴⁹.

Georges May recelaba de que «el biógrafo creyese que el idioma es capaz de recrear una vida y perpetuarla»⁵⁰. Sustituir por palabras una vida real, continúa May, es un postulado más discutible que el de la perpetuación. Jarnés parece sostener que el único modo de perpetuar una vida es metamorfosearla en palabras. En las novelas que tratamos, Jarnés no se limita a intensionalizar rasgos autobiográficos, sino que emplea estos como reflejos del propio hacerse de la novela. El novelista futuro que apunta en Julio es precisamente el biógrafo de esa vocación que, iluminándola, da sentido a su propio quehacer novelístico. La perspectiva de la «ficcionalización de la biografía» como un medio de escamotear y compensar las dificultades de la vida personal puede ser completada atendiendo a su reverso. Escamotear la propia vida no significa suplantarla por la ficción. La alegre jovialidad del querer ser artista encuentra en la ficción un plus de vitalidad. Jarnés escamotea la vida al (auto)biografiar la ficción en unas «memorias libres», como las califica Víctor Fuentes⁵¹. De este modo, más que evadirse de la vida, transforma sus limitaciones⁵².

Se disuelven los imperativos jurídicos de una firma que garantiza pragmáticamente, pero no epistemológicamente, la identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Se podría invertir la afirmación de Ph. Lejeune para la novela (auto)biográfica de Jarnés, de tal modo que puede sos-

⁴⁸ G. Gusdorf, p. 16.

⁴⁹ B. Jarnés: *El convidado de papel* (1935), pp. 221-222.

⁵⁰ Georges May: *La autobiografía* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982), pp. 185-186.

⁵¹ Víctor Fuentes: *Bio-grafía y metaficción* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989), pp. 51, 59.

⁵² «Autor, narrador, héroe y antihéroe son refracciones del mismo Yo: el transformista Frégoli en que encarna Jarnés al ficcionalizar su autobiografía» (V. Fuentes: *Biografía y metaficción*, p. 59). La ficción refracta en la vida «de manera que los miles de elementos de la realidad lleguen a ser meras facetas de la imaginación» (Leon Livingstone, «Duplicación interior y el problema de la forma en la novela», Agnes y Germán Gullón (eds.): *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)* (Madrid: Taurus, 1974), p. 166).

tenerse que hay razones para no dudar de que haya identidad entre el autor y el personaje cuando el propio autor no ha querido no afirmarla⁵³.

Julio y Adolfo son los convidados de papel, quienes leen y son leídos a través del filtro del texto vital. La autorreferencialidad de los personajes cobra su dimensión en la conciencia de la irrealidad ficticia que poseen. Asumida su condición literaria, los personajes definen su realidad biográfica por medio de su capacidad proteica. El autobiografismo de Jarnés no radica tanto en que dote a la existencia de sus personajes de rasgos de su propia vida cuanto en reabsorber sus circunstancias biográficas en la pulsión por adquirir la consistencia de personajes de ficción. Julio Aznar y Adolfo tienen unos nombres simbólicos. Aluden a Julián Sorel, el personaje de *Le rouge et le noir*, y a Adolfo, protagonista de la homónima novela de Benjamin Constant. Pero este simbolismo está explicitado en el interior de la novela. Ambos encuentran su auténtica personalidad en la aproximación a los ideales ficticios⁵⁴. Alcanzan la vida, como fruto combinado de percepción e inteligencia, en los banquetes de papel a los que están convidados. Pues «si sentir es una forma de conocer, escribir es una forma de revivir esa experiencia única. Y leer —no puede extrañarnos ahora— un modo de vivir. Nada cuesta a partir de ahí, proseguir el círculo cerrado de vida, arte y lectura»⁵⁵. De este modo, la vinculación de Jarnés con su personaje sintetiza la postura del autobiógrafo respecto del modelo que es él mismo.

El intento de Adolfo de ser un trasunto romántico, por tanto de ficcionalizar su biografía, le convierten en «uno de tantos muñecos atados a la rueda» de esa literatura rezagada⁵⁶. Por contra, Julio descubre su vocación en el personaje de Stendhal. No proyecta su personalidad sobre la de Sorel. Las diferencias son claras, pero la comunión se produce en la amistad mediante la ficción: «Aquella misma mañana descubre a Julián Sorel, su ilustre camarada»⁵⁷. La vocación de Jarnés de escribir supone el esfuerzo por ocupar, según la pasión fría, el espacio que media entre la ilusión y la realidad: el espacio de la escritura.

Sabe que todos los personajes de novela están obligados a seguir el proceso de su mundo interior, y Julio está dispuesto a cumplir fielmente su papel de personaje de novela. En este año académico, su *Diario* recogerá, fase por fase, todas las del espíritu. Julio pretende en vano ser héroe de novela trascendental. Tendrá que limitarse a escribirla⁵⁸.

⁵³ Ph. Lejeune: *El pacto autobiográfico...*, p. 68.

⁵⁴ «El curso de los sucesos y de los que participan en ellos aspiran a adaptarse a la imagen de perfección, a la versión de ficción de sí mismos que ellos mismos han elaborado» (L. Livingstone, p. 186).

⁵⁵ J. C. Mainer: «Creación y teoría literarias en Benjamín Jarnés», p. 115.

⁵⁶ B. Jarnés: *El convidado de papel* (1928), p. 174.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁸ B. Jarnés: *El convidado de papel* (1935), p. 67.

He aquí cómo una de las formas en que el narrador informa de la incapacidad de su protagonista para ser héroe le obliga a retomar su pasión según una de las manifestaciones del género autobiográfico —el diario—, donde el tiempo de la narración y el tiempo cronológico se aproximan hasta casi tocarse. Julián Sorel, seminarista como Julio, posee un ímpetu de ascenso social y una capacidad de análisis psicológico casi neuróticos. Su fuerza radica en esta condición de su carácter, que le lleva al patíbulo. Julio Aznar, sin embargo, no se propone siquiera ascender de clase y su análisis psicológico de la realidad de papel tiene una función autobiográfica. Precisamente en el acto autobiográfico se hace posible entonces la autoconstitución del yo, al ser «un acto del lenguaje en el que la experiencia se transforma en símbolo»⁵⁹. La camaradería con Sorel procede de que en la lectura revive su propia experiencia transmutada en una «psicología imaginaria». Descubre en la materia ficticia su vida definida con la distancia de lo que es un objeto artístico, mostrando en segundo grado la «ejecutividad» del vivir ficticio de Julio.

La relación entre Julio y Julián Sorel, subrayada por la paronimia, es similar a la que se entabla entre Julio y Jarnés. El espacio de la novela refleja una intimidad constituyéndose en diálogo con un personaje de ficción. Entre Jarnés y Julio no existe la identidad, que se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje, sino una relación de parecido, de modo que «nos vemos obligados a introducir en el enunciado un cuarto término simétrico, un referente extratextual al que podríamos llamar el *prototipo* o, aún mejor, el *modelo*»⁶⁰. Este referente extratextual procede, en el caso de Jarnés, de una llamada intertextual o, mejor dicho, se lleva a cabo por «intususcepción» continuada de elementos del orbe literario en la propia obra⁶¹.

El modelo no se convierte en el ejemplo con el que uno debe identificarse, sino en el horizonte hacia el que construir la propia imagen. El narrador heterodiegético se aproxima al personaje en la medida que el autor se orienta hacia el modelo. Las alteraciones que Zuleta señaló respecto de la perspectiva de Julio se explican de acuerdo a esta confusión entre la sabiduría y el juicio del narrador y los de Julio constituye la forma que el autor emplea para proyectarse sobre el héroe confiriéndole autonomía. Al descubrir Julio su vocación de escritor a través de los banquetes de papel, el autor está proyectando su vocación de querer ser un artista. Así, «por medio del reflejo de una visión en el conocimiento de otro, la propia acción del héroe se observa, refleja y objetiviza»⁶².

En los espejos, entradas mágicas a la actuación del yo interior, Julio descubre su condición ficticia a cambio de adquirir la conciencia de lector de su historia. La relación entre novela y autobiografía se desliza hacia la constitu-

⁵⁹ Paul J. Eakin: «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», *Ánthropos (Suplementos)*, 29 (1991): 87.

⁶⁰ Ph. Lejeune: «El pacto autobiográfico», p. 56.

⁶¹ J. Ortega y Gasset: *Obras Completas I*, p. 384.

⁶² R. Freedman, p. 201.

ción biográfica de la ficción donde entran en relación. A la par que Julio se desvanece en la revelación de su ficción, triunfa la plenitud amorosa de la escritura que afirma el horizonte a que Jarnés tiende con su obra. El efecto de relieve conseguido por esta interacción extrae el espacio autobiográfico de la propia ficción. Julio Aznar no es un héroe de novela trascendental —autobiografía—, sino que se limita a escribirla, a descubrir su condición heroica en la biografía imaginaria de otros personajes que ejecutan «el personaje imaginario que quisiera ser». La ironía y la parodia autorreferencial de la novela realista-sentimental que constituyen rasgos metafictivos en las novelas de Jarnés imponen la condición ficticia, el hiato entre realidad y ficción. Si bien la ficción, no siendo realidad, decanta la vida en todas sus posibilidades; a medida que va alejándose de la realidad, ofrece un modelo ideal que lo transforma⁶³.

La conciencia irónica es el instrumento para disociar la apariencia del ser⁶⁴. Por ello, su función asegura los límites de la ficción en cuanto ficción. Sin embargo, aunque, refiriéndose a las reflexiones de Benjamin Constant en su *Diario íntimo*, «acaso el novelista sólo sea un resignado, un hombre infeliz para quien el mundo concreto existe y, en ese mundo, seres de toda índole, de los que muchos no accederán a ser *recreados* a imagen y semejanza de nadie»⁶⁵, la ficción supera la dualidad verdad/mentira en el plano referencial al alcanzar la verdad poética⁶⁶. La mitificación simbólica de Eulalia-Dánae, la fusión especular de Adolfo y Julio en la primera edición, y la voluptuosidad, apuntan a la reconciliación de vida y arte en el espacio abierto de la creación originaria a que han dado lugar. Este espacio será cubierto por la Gracia, concepto estético capital de la obra de Jarnés, que desarrollará sobre todo a partir de los años treinta.

LA NARRACIÓN METAFÓRICA

En *Lo rojo y lo azul* puede observarse el procedimiento de «duplicación interior» inserto ya en la estructura de la obra. Julio Aznar ha alquitarado la vida de Jarnés del mismo modo que aquel ha delineado la suya mediante el acto de leer y absorber la vida ficticia de Julián Sorel. Antonio Espina reseñaba que Jarnés había evitado un «sorelismo» tentador en *El convidado de papel*, porque

⁶³ «Cada etapa sucesiva en este continuo proceso de duplicación interior representa así a la vez un alejamiento adicional del origen real —ya que toma como base en cada etapa una anterior transformación imaginativa de la realidad— y un acercamiento hacia la realidad. Y así resulta que aun cuando este movimiento espiral [...] establece un alejamiento constante mayor del mundo del autor, al mismo tiempo los mundos creados de proporciones cada vez más exclusivamente estéticas sirven como un modelo ideal que transforma el mundo real» (L. Livingstone, p. 186).

⁶⁴ B. Jarnés: «Sobre la ironía», *Revista de Occidente*, 51, 153 (1936), pp. 336-342.

⁶⁵ Benjamín Jarnés: *Libro de Esther* (Madrid: Espasa-Calpe, 1935), p. 150.

⁶⁶ J. Olney, p. 35.

su verdadero héroe había existido en la vida afectiva —el propio Jarnés—⁶⁷. Como ya hemos indicado, la relación se funda en la *semejanza*, dado que «en el relato autobiográfico novelado el autor, la mayoría de las veces, se desdobra bajo un personaje —anónimo o pseudónimo, plasmados y contruidos a su imagen y semejanza— para jugar con la verosimilitud de lo autobiográfico»⁶⁸. Téngase en cuenta además que no sólo Julio transmite la experiencia autobiográfica de Jarnés. Si en *El convidado de papel* la falta de verosimilitud del personaje se debe al desfase entre la madurez y la inexperiencia de que hace gala, en *Lo rojo y lo azul* se resuelve este hiato temporal de la vida del autor mediante un nuevo personaje, Arturo, el militar músico, que como veterano, ayuda a Julio a ir acomodándose a su nueva vida. Evita la necesidad de los juicios del autor para valorar la mayor complejidad del personaje mediante incursiones directas de la voz del narrador. Arturo encarna los valores ciudadanos de generosidad y solidaridad que luego transmitirá el teniente a Julio al ir aquel a visitarlo al pabellón psiquiátrico. Véase la conversación que entre Julio y Arturo se establece y que revela en boca del segundo, «representante de la armonía que se contrapone a la disonancia del odio y la violencia», el ideario liberal-conservador de Jarnés⁶⁹.

Del héroe que ha vivido no caber mimetizar sus experiencias porque plantearían los problemas que de Man analizaba respecto de la escritura autobiográfica, *al ser capaz la ilusión de la referencia de producir su referente*. Para de Man la estructura especular de la autobiografía nos sitúa dentro de un sistema de tropos que provoca un doble desplazamiento: al huir de la máscara, la sanción pragmática de la referencialidad por parte del lector le reintroduce en el juego metafórico de afirmar la autoridad del texto respecto de aquello, no deconstruible, que permanece en la afueras del lenguaje⁷⁰. De Man pretende desnudar la dialéctica del lenguaje en que la enunciación marca el hiato de la ficción «entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del yo»⁷¹. En este sentido, es imposible escapar de la autobiografía porque el yo que inaugura la enunciación, remitiendo a un «otro» hacia el que el discurso mismo se dirige, se inscribe a sí mismo como referente y referido, estructurando la realidad a través del lenguaje.

Sin embargo, ese espacio abierto e irrecuperable entre vida y escritura no necesariamente se convierte en un obstáculo aporético para llevar a cabo la escritura autobiográfica. Si, como dice Ortega, el hombre es un «novelista de sí mismo», el discurso autobiográfico puede escapar a la figura de la prosopope-

⁶⁷ Antonio Espina: *Ensayos de literatura*, ed. de Gloria Faraldos (Valencia: Pre-Textos, 1995), p. 299.

⁶⁸ José Romera Castillo: «La literatura, signo autobiográfico», en *La literatura como signo* (Madrid: Playor, 1981), p. 34.

⁶⁹ V. Fuentes: *Bio-grafía y metaficción*, p. 66.

⁷⁰ P. de Man, pp. 113-118.

⁷¹ Nora Catelli: *El espacio autobiográfico* (Barcelona: Lumen, 1991), p. 21.

ya, puesto que la autoconstitución del yo tiene una dimensión proyectiva y no meramente autorretrospectiva. El hombre vive la verdad, no como ficción, sino como la vinculación entre el imperativo de autenticidad y la necesidad que le impone la realidad. En esta dialéctica realiza su programa vital. La metáfora llega a ser el instrumento no tanto de reconstrucción de la vida, en cuyo caso estaría sometido al proceso de deconstrucción de las estructuras tropológicas que de Man estudió, sino de proyección de las líneas que configuran la vida encaminada hacia el futuro. Precisamente, la relación de semejanza introducida por Lejeune apunta a esa transformación de la vida en escritura o en una dimensión mítica que responde al problema de cómo fijar la referencia de modo metafórico. Un proceso de metaforización de la identidad se realiza en las dos novelas de Jarnés, puesto que entre ambas existe una continuidad autobiográfica y narrativa⁷².

Nuestro conocimiento del yo, a través de metáforas, nos permite descubrir no al autor tal como existió o como es ahora, antes de crear sus metáforas. Estas nos incitan a asomarnos a la capacidad «dinámica» y «energética» del creador de producir las metáforas que revelan su identidad⁷³. En *El convidado de papel* hemos destacado cómo Julio adquiría su consistencia mediante la reabsorción lectora de la obra de Stendhal. Tal actividad era el modo propio con que Jarnés construía la imagen ficticia de sí mismo que representaba Julio. Si prestamos atención a las notas que Ortega dedicó a la metáfora⁷⁴, podemos señalar el engarce entre esta novela y *Lo rojo y lo azul*, sin necesidad de plantearse si el final abierto, susceptible de continuación de la primera, merma el rasgo estructural de su circularidad⁷⁵. Además, la relación pragmática que establece una identidad de personaje entre ambas novelas no sólo viene marcada por la identidad del nombre propio sino por la marca paratextual de la dicatoria que guía ya la lectura hacia el reflejo de Julián Sorel.

Si partimos de que «la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades» (O. C. III, 373), la voluntad del objeto artístico que evita disolverse en el goce artístico del autor y del contemplador, sitúa la primacía del objeto no real, artístico, sobre el sujeto: «primacía del “ultraobjeto”»⁷⁶. Para alcanzar esa primacía, Ortega indaga en el «Ensayo de Estética a manera de prólogo» las dos operaciones que considera actuantes en el proceso metafórico.

⁷² J. S. Bernstein: *Benjamín Jarnés* (Nueva York: Twayne Publishers, 1972), p. 94.

⁷³ James Olney: *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography* (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 30-34.

⁷⁴ En concreto: «Ensayo de Estética a manera de prólogo», en *Obras Completas VI*, pp. 247-264; «El tabú y la metáfora», en *La deshumanización del arte, Obras Completas III*, pp. 372-375; «Las dos grandes metáforas», en *Obras Completas II*, pp. 387-399.

⁷⁵ M.º P. Martínez Latre, pp. 115-116; J. Gracia García, p. 85.

⁷⁶ J. Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida*, p. 37. Adviértase que la metáfora, como «instrumento mental imprescindible», «simplemente nos sirve para hacer prácticamente asequible lo que se vislumbra en el confín de nuestra capacidad» (José Ortega: *Obras Completas II*, pp. 387, 391).

La primera consiste en el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Esto es, el descubrimiento de la identidad radical que la metáfora cree descubrir en dos objetos es al mismo tiempo la afirmación de su radical no-identidad. Por ello, la metáfora no concluye en la semejanza, puesto que esta supone el colapso de los términos objetivos que entran en colisión. La identidad metafórica es de índole imaginaria. Sólo en la irrealidad posee la metáfora su función descubridora de identidades no existentes en la realidad. A esta tarea se aplica la segunda operación, en la que el contemplador intenta establecer una relación entre las imágenes por medio de su acción contemplativa. La objetividad de la imagen resultante radica en que se ofrece como fruto de la acción de la intimidad. No puede ser directamente objeto para nosotros, ya que su fin consiste en producir la apariencia de tal presencia ejecutiva (O. C. VI, 256-261).

Para Ortega, según famosa definición, el cristal es «un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino él mismo» (O. C. VI, 257). El personaje ficticio de Julio Aznar comparte esta condición del cristal. La etapa del Seminario —el espacio cerrado frente al abierto de las calles de Augusta, donde Julio y Adolfo acceden a Eulalia o Lucía/Estrella— constituye el paisaje con que el protagonista va construyendo su identidad mediante los banquetes de papel unidos a la esperanza de banquetes de pasión.

El autor Jarnés tiene ante sí la tentación «sorelista»: la imagen ficticia que es compensada por los recuerdos íntimos transformados en imágenes de la memoria. Las semejanzas existentes entre las dos imágenes con que cuenta realizan la primera operación metafórica, de modo que el proceso de acercamiento revela a la par su radical no-identidad. Surge entonces Julio Aznar al verse Jarnés a sí mismo como Sorel⁷⁷. Ese «verse a sí mismo como» supone que Julio, a través del cual transparecen el autor y Sorel —a ambos lados del cristal—, se convierte en el nuevo cuerpo artístico: él mismo transparece al hacer transparente el parecido. La mimesis enseña a ver la proyección lírica de la realidad biográfica como lo que el «mythos» (los banquetes de papel) muestra⁷⁸. Todas las lecturas que gradúan los sucesivos banquetes culminan en el encuentro con Sorel.

No obstante, esa relación de similitud que refleja el personaje de Julio no constituye un símbolo ni una alegoría. La relación entre el sentido metafórico —la ficción que se construye para la vida— y el literal —la vida que se construye con la ficción— está instituida a través de la ironía metafictiva. No es una alegoría porque no existe una traducción directa entre ambos sentidos:

⁷⁷ La existencia metafórica supone la transposición de una vida de su lugar real a su lugar sentimental: «La metáfora es radical transparencia, ya que crea el objeto, pero lo presenta *in statu nascendi*. La metáfora nos presenta el ser como acontecer» (J. Ortega y Gasset: *El sentimiento estético de la vida*, p. 33).

⁷⁸ Paul Ricoeur: *La métaphore vive* (París: Seuil, 1975), p. 308.

«Ni opaco ni transparente *per se* el reflejo existe al modo de una *doble alianza* cuya identificación y desciframiento presuponen el conocimiento del relato»⁷⁹.

Julio Aznar no conoce su vocación porque es la imagen del Jarnés joven ejecutando la acción de hacerse. En la vida real, Jarnés no podía contemplarse haciéndose, porque estaba en el proceso de madurar. No podía desatender su objeto: la acción de forjarse una personalidad, para dedicarse a contemplar tal acto. Como dice Ortega, «nuestra intimidad no puede ser directamente objeto para nosotros» (O. C. VI, 260)⁸⁰. *El convidado de papel* no proporciona reflejos autobiográficos, sino que ella misma va creando la autobiografía de Jarnés al adquirir el personaje de Julio consistencia narrativa y, por tanto, biográfica-ficcional. El modelo debe tener una encarnadura semántica — «el inimitable Julián Sorel» de la dedicatoria de *Lo rojo y lo azul*—. Verse a sí mismo Jarnés como Sorel crea a Julio como metáfora desde la que asoma la personalidad del autor como reflejo de su propia creación. En este sentido, la tarea metafórica no ficcionaliza tanto la biografía como hace biografía de la ficción. La semejanza de Jarnés con Sorel se diluye en la medida que Julio va cobrando conciencia de su condición ficticia. De este modo Julio y Sorel, al entrecruzarse, revelan la posición de creador de Jarnés al construir su ficción, patente en la dedicatoria de *Lo rojo y lo azul*.

El convidado de papel traza el descubrimiento de una vía que el personaje transita para poder descubrir la trayectoria inicial de una identidad. En la primera edición, Julio descubre cómo esta identidad se ha gestado en el largo espejo paralelo al campo del placer, donde Adolfo transfigura su infancia. Pero si este se sumerge en la ruda claridad de un convidado de papel ya hecho carne, en la segunda edición no es ya Adolfo quien se sumerge sino Julio «en la deliciosa claridad del siempre anónimo convidado de papel»⁸¹. En su revisión, Jarnés se inclina más por la certeza del carácter ficticio (desrealizado) de la biografía (existir humano) que por el carácter biográfico de la ficción (idealidad modélica).

Lo rojo y lo azul no necesita ya ajustar en el propio texto narrativo ninguna identidad de convidado de papel. Una vez procedida la metaforización de la biografía para poder ver «desde dentro» la propia vida, que permite ahora la superación perpectivista de lo libresco por reabsorción en el paratexto, el tema central de esta novela es «el hombre joven a la búsqueda de sí mismo, en un proceso de autodefinición y de elección y de construcción de su futuro»⁸². Pero

⁷⁹ L. Dällenbach, p. 60.

⁸⁰ «La metáfora es la identidad ideal de lo realmente distinto. Es la plasmación de una vida necesariamente transitiva, pero que se convierte en ejercicio amoroso al aceptar en sí mismo lo otro... de sí mismo», en José Luis Molinuevo: «Filosofía y Literatura en Ortega y Gasset», *Revista de Occidente*, 132 (1992), p. 81.

⁸¹ B. Jarnés: *El convidado de papel* (1928), p. 224; (1935), p. 248.

⁸² E. de Zulueta, p. 228.

es el hombre joven que, como personaje que «metaforiza», diseña su propio proceso de maduración sobre la base de la estructura mítica del héroe moderno⁸³.

El cristal que se autotransparenta no puede odiar ni tampoco amar porque su realidad es la del presente, la de renovar el gozo de existir por encima del odio que encadena (la opción anarquista de don Braulio) y del amor que retiene (la opción burguesa de Circe-Cecilia). Cualquiera de las dos opciones que se le presentan al protagonista significan sacrificar el presente o a una vida doméstica continuada (pasado) o a una vida llena de urgencias (futuro mesiánico). Sin pasado, acabará por renunciar al porvenir alienante que le ofrece la hija del dueño de la funeraria «La Eterna Paz». Pero también renuncia a la línea recta del futuro. Julio afirma, en su diálogo con Arturo, no tener pasado porque la verdadera vida será

- La que en cualquier momento me lo parezca.
- Entonces vivirás en un zigzag perpetuo, en una perpetua oscilación.
- Probablemente eso será lo que más me divierta.
- No será una vida fecunda para los demás hombres.
- ¿No basta con que yo la aproveche?
- Será un juego.
- ¿Quién conoce la diferencia entre el juego y lo demás?
- En todo caso, la vida sólo puede ser algo organizado.
- Tal vez la organice, aunque parezca que la destruyo.
- No obtendrás al fin su máximo rendimiento.
- Me contento con sucesivos rendimientos agradables.
- No tendrá un grave sentido total. Por resolverla para ti sólo llegará a ser mezzuina. Nunca tendrá un sentido social...
- Tendrá un sentido parcial, individual...¿Quién me obliga a vivir para los otros?
- No será una vida recta, ejemplar.
- Que sea oblicua... Así suelen ser las de excepción⁸⁴.

Julio se siente como un asesino que presencia los funerales de su víctima al huir de Cecilia, aunque se consuele con Rubí. El tono contrasta con su incapacidad no para ya sentirse como un asesino, sino para enfrentarse a una situación límite al final de la novela. La identidad que se ha formado Jarnés por medio de la construcción metafórica de Julio revela sus límites. Jarnés exalta la vida y el triunfo de la concordia y la voluptuosidad sobre el odio que provocan los movimientos revolucionarios. Pero la crisis nerviosa de Julio, repitiendo «¡Debí matarlo!»⁸⁵, indica mucho más que la experiencia de la incapacidad para odiar. Como dice Gracia, el enfoque del problema no es tanto político como social o moral⁸⁶. Por

⁸³ M.^a Pilar Martínez Latre, pp. 129-130.

⁸⁴ B. Jarnés: *Lo rojo y lo azul*, p. 64.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 164-165.

⁸⁶ J. Gracia García, p. 92.

ello, frente a la realidad de ficción se impone a Julio con una fuerza avasalladora el hecho de que su negativa a encadenarse odiando, como dice el teniente, ha conducido al piquete de ejecución a sus compañeros, con los que debía estar compartiendo suerte.

De este modo, el momento de máxima tensión social en los años treinta pone de manifiesto la conciencia de crisis de la novela vanguardista. La metáfora ya no puede ocultar que la transparencia biográfica de la novela está precedida por la realidad que acecha y que pone en peligro constantemente las seguridades. La biografía, como género entre la historia y la novela, encauza la determinación de la existencia de vidas ya concluidas como trayecto en que destino y circunstancia se enfrentan en un duelo ya trágico. Sólo cabe ahora la memoria.