

© DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

La identidad en flujo: Locura y muerte de Nadie como novela contraideológica

Alberto del Pozo Martínez / Vanderbilt University

No voy a comenzar esta aproximación a la novela de Jarnés Locura y muerte de Nadie reivindicando la valía del autor, operación tópica de la crítica jarnesiana que ya ha dado sus frutos y que resulta, a estas alturas, innecesaria. Quisiera indicar, sin embargo, que esta novela me parece una obra realmente notable, a la altura de obras maestras como Niebla o Tiempo de silencio. Mi acercamiento a ella parte de una concepción contraideológica de la misma, característica ésta que, pese a la variopinta acumulación de etiquetas que se le han colgado, a esta novela en específico, y a toda la obra de Jarnés en general [1], no ha sido percibida, y más bien habría que decir que ha sido negada categóricamente, pese a esa diversidad de perspectivas. El mismo Ildefonso Manuel Gil, uno de los más agudos críticos en ciertos aspectos de esta novela, dice esto, literalmente, en su introducción a la obra y concretamente al concepto de novela vanguardista:

Imágenes y metáforas se darán en las narraciones con tanta frecuencia y tanta audacia como en la nueva poesía. El afán de trascender la realidad se cambiará en un ágil juego con ella y toda pretensión ideológica quedará excluida o sometida a ese mismo tratamiento, de imaginación difuminatoria de todo tipo de solemnidad (10).

Borges ha escrito que la resolución de problemas que no existen suele llevar aparejada la exposición de soluciones que son falsas también. En mi opinión, el error de Gil, que niega lo ideológico por medio del argumento del estilo, es bastante comprensible, y me atrevería a afirmar que, en cierto sentido, ni siquiera es un error: el error no está en la conclusión, sino en la lógica. “El estilo imposibilita hacer una lectura ideológica de la novela”, nos dice Gil. Es claro que el crítico entiende “pretensión ideológica” en un sentido restringido, un sentido meramente político, y lo mismo cabría decir de la crítica jarnesiana, salvo algunas excepciones [2]. Es ahí donde un lector del siglo XXI puede empezar a reflexionar de otra manera sobre la novela de Jarnés, porque ese lector cuenta con estudios sobre la ideología, como los de Althusser, que parten precisamente de una desvinculación entre lo político y lo ideológico, y, al auspicio de ellos, por tanto, se podría afirmar que un objeto estético puede ser ideológico, o contraideológico, a despecho de las ideas políticas que parece apoyar o no; y al revés, que se puede evidenciar la presencia de ese valor ideológico sin caer en la afirmación del carácter necesariamente panfletario del objeto estético [3].

Sin duda, Gil, como el resto de los críticos de Jarnés, no desatinan, ni muchísimo menos, cuando dicen que la novela de Jarnés no es un panfleto, y que su concepción de la novela se opone frontalmente a este carácter. Pero al afirmar tal cosa, la ecuación ya mencionada entre ideología y política es establecida sin mayores explicaciones, y funciona como un muro que

impide ver el carácter profundamente ligado a lo ideológico de una fábula, o quizá habría que decir una serie de fábulas, como las que se cuentan en Locura y muerte de Nadie. Podríamos tomar la frase de Gil y rehacerla de esta forma: el carácter contraideológico de Locura y muerte de Nadie radica precisamente en la profusión metafórica del texto. No sólo el tema central de la novela, sino el estilo de ella, son profundamente contraideológicos, es decir, que las metáforas jarnesianas no solo no imposibilitan el intento de ligazón con la ideología, sino que encuentran, por fuera de lo que se ha llamado vanguardismo, un nuevo lugar: gracias a él, y contra ella.

La falacia de lo político

Althusser rompe, en 1969 (en su famoso artículo “Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes toward and investigation”) con esta falacia de lo ideológico como lo político. Su argumento fundamental es que la burguesía no ha dejado de ser clase dirigente en toda Europa, sin importar los cambios constantes de sistema político que convulsionaron las diversas naciones durante el siglo XIX y el XX. Althusser piensa en la Ideología, con mayúscula, como una fuerza invisible, omnipotente y eterna, que tiene el poder de constituir al sujeto como tal, desde siempre y para siempre; que le dota de conciencia para que se “sujete” por sí mismo al sistema, para que acepte sin protestar su lugar, su rol, en la sociedad; esto se consigue mediante la acción directa de los diferentes aparatos ideológicos del estado o ISAs, (entre ellos, la escuela; también, en menor grado y asociados en parte a esta, la literatura y las artes); el mecanismo de creación es la práctica material ritual, de estos aparatos, y su mecanismo arquetípico es la interpelación. Déjeseme añadir que Althusser advierte repetidas veces de que el efecto por excelencia de la Ideología es el de convencer al

individuo de que es único e irrepetible, y el de transformar esa intuición en certeza, en obiedad, para todos los sujetos (en los dos sentidos de la palabra).

Seguramente el lector que conozca medianamente la novela de Jarnés entiende por qué resumo aquí las ideas básicas de Althusser sobre la Ideología. La historia de Juan Sánchez, el hombre Nadie, parecería partir precisamente de un desliz de este último efecto ideológico que he mencionado; cosa imposible, si seguimos la teoría de Althusser al pie de la letra. La obiedad de ser un sujeto consciente y diferente al resto de sujetos no es un elemento accesorio, sino capital, en la formación de tales sujetos, ya que esto es lo que posibilita su feliz sujeción. En la novela de Jarnés, esa obiedad del hecho de que todos somos sujetos que señalaba, no sin ironía, Althusser en su artículo, no se cumple. Juan Sánchez es un burgués, aparentemente estable en lo que se refiere al ámbito económico y al resto de coordenadas a las que se circunscribe su vida, pero está, inexplicablemente, atravesado o como constituido por la desazón de comprender que no es único, que no es irrepetible, es decir: que no puede ser un sujeto. Por tanto, dedica todas sus energías a intentar construirse para sí mismo ese hecho diferencial que la Ideología, por alguna ciega razón, no ha podido fijar en él de forma estable. Su locura, si es que se puede hablar de tal cosa, radica precisamente en que él es el resquicio que se le escapó a la potencia omnipresente de la interpelación ideológica. Por ello, creo que es lícito ver en Juan Sánchez, en cuanto que busca sujetarse a la Ideología, afirmando su unicidad e irrepetibilidad por medio de la búsqueda de una identidad, una imagen de la Ideología misma, algo así como el representante de un “exceso” ideológico.

Al decir todo esto, podría parecer que lo que estoy intentando hacer aquí es precisamente afirmar la grandeza de la novela de Jarnés, diciendo simplemente que está treinta años adelantada a un pensamiento filosófico de cierta relevancia. En realidad, el establecimiento de un vínculo secreto (de sentido) entre la historia de Juan Sánchez y la teoría althusseriana es problemático. Mi propósito es releer las tesis de Althusser gracias a la novela, y no al revés; o si se quiere, iniciar un diálogo mutuamente iluminador, entre literatura y filosofía, que no tendría porqué concluir en Locura y muerte de Nadie y “Ideology and Ideological State Apparatuses”, y que se podría proyectar quizás a otros textos.

Entre la identidad y el sujeto

El término problemático que aparece tanto en esta novela como en el ejercicio crítico de Althusser, que parece impedir el inicio de ese diálogo entre ambos, es el término “identidad”, que se contrapondría al “sujeto” althusseriano. Yo propongo una relectura de Althusser que invoque la creación de la identidad como el verdadero efecto ideológico, y no la creación del sujeto o la conciencia, que no es sino el exceso necesario del proceso. Por aquí debemos iniciar el diálogo, la discusión. Cualquiera que conozca medianamente las ideas de Althusser, rebatiría en seguida esta afirmación, diciendo que la Ideología, para Althusser, no crea identidades, sino sujetos, es decir, conciencias que se sujetan a la ideología por sí mismas. Y para interpelar no hacen falta nombres propios ni identidades, solo hacen falta pronombres, como el “Eh, you” del famoso ejemplo del policía que llama la atención de un transeúnte. En realidad, ese ejemplo entra en contradicción con el mecanismo específico de la interpelación, que, en el caso del Sujeto con mayúscula, Dios, interpela, según Althusser, de la siguiente forma: “I adress myself to you, human individual called Peter (every individual is

called by his name, in the passive sense, it is never he who provides his own name)...” (177). Althusser no se pregunta por qué es necesario ese nombre, Peter, simplemente hace notar que es necesario, y que no depende del sujeto. De hecho, el nombre propio parece consustancial a la teoría de Althusser, porque nadie puede ganar consciencia de su irrepetibilidad, de su unicidad, sin ese nombre propio. Volviendo a la escena del policía, Althusser considera que basta con girarse 180 grados hacia él para volverse “sujeto”. Pero, si jugáramos un poco con la escena, veríamos que la primera cosa que ocurriría después de esto es que al sujeto se le pediría una identificación, es decir, un nombre propio. En otras palabras, no se puede ejercer poder sobre un “tú”. Por lo tanto, la Ideología necesita esa identidad, y el sujeto vendría a ser el soporte necesario, y quizá excesivo, que permite formular esa identidad. Del mismo modo, no se pueden asegurar los privilegios de una clase dirigente sin asegurar la continuidad patronímica, lo hereditario, y para ello hacen falta sistemas de identidades, no simplemente la reproducción de los mecanismos de producción de una sociedad.

Aquí se puede añadir que la interpelación ideológica, “you, Peter”, que invoca Althusser encuentra no su reverso pero sí su contradicción interna en el “tú, Juan Sánchez” de nuestra novela, porque el nombre “Juan”, como concluyen todos los críticos de Locura y muerte de nadie, puede ser cualquiera; lo que quiere decir, ni más ni menos, que el efecto ideológico no puede cumplirse en su totalidad sin que se produzcan ambigüedades notables en el proceso de interpelación. De hecho, en la novela de Jarnés al personaje se le confunde con otras personas del mismo nombre, Juan, como veremos más adelante (y Arturo, el personaje que contrasta más poderosamente con Juan, no sólo tiene nombre de rey o de filósofo, sino que carece de apellido). Basta apuntar que, a falta de otros datos, las razones que motivan la crisis

de identidad del personaje, quizá el aspecto más oscuro de toda la obra, puede tener su origen en su nombre propio, y no al revés, como se arguye normalmente (que el nombre del personaje no sea sino la manifestación estética, necesariamente novelesca, de esa crisis).

Imágenes de la ideología

Definir la Ideología, dar una imagen de cómo actúa una fuerza que necesita ser imperceptible para llevar a cabo su proyecto con éxito, es una de las labores más arduas que Althusser tenía que emprender. Él da, salteadamente, tres imágenes de ella: la Ideología es un vínculo invisible que permite unificar la aparente heterogeneidad ideológica de cada aparato ideológico del estado (164); es también un complejo juego de espejos duplicados (180), donde el sujeto puede mirarse y aceptarse, en la contemplación de un Sujeto con mayúscula; y da lugar a una especie de “teatro del mundo”, a la dramatización de la vida, lo que Althusser denomina “mise en scene” de los sujetos (177). Las tres imágenes, vínculo invisible, juego de espejos, teatro del mundo, son metáforas que permiten concebir la Ideología, y que además no son nuevas ni muchísimo menos para el estudioso de la literatura, salvo quizá la primera. Si, como afirma Althusser, no se puede rebatir la fuerza de la Ideología sin hacerla visible, un estilo metafórico es necesario para fundar la novela contraideológica [4]. No añadido, por pudor, lo que esta idea podría suponer si se contrasta con lo que se denomina “novela lírica”.

Cada una de estas imágenes que Althusser da encuentra su correlato en la novela de Jarnés, desde las primeras páginas. Especialmente la primera, el vínculo y la fuerza invisible, que aparece en las primeras y memorables líneas de la obra, donde se yuxtapone la “mano

invisible” (38) de los carteristas que esperan a sus presas fuera del banco al que van a invertir, a la “ventosa” (39) de los oficinistas que trabajan dentro de dicho banco, el Banco Agrícola. El banco es una de las más claras especializaciones de la Ideología en la novela, en cuanto que para cobrar, exige la imposición de una identidad. Resulta curioso que la separación entre la calle, donde operan los carteristas, el “afuera de la ley” y el banco, que permite el robo legal, sea una puerta giratoria, es decir, una puerta en la que es posible salir por el mismo lugar por el que se entró. No se trata, por lo demás, tan sólo de señalar el valor de esa igualdad entre banqueros y ladrones. Se trata de entender que esa fuerza invisible, como dice el narrador sin razón aparente, “no elige a los inermes” (37), es decir, a Arturo, el otro personaje fundamental de la obra, que viene a ser el único al que esa fuerza invisible no afecta, o el que sabe cómo resistirse a ella. Más adelante veremos las razones de esa protección secreta. Juan Sánchez representa el otro extremo, es el más sensible a esa fuerza, ya que se ha tatuado, “firmado y rubricado”, en el pecho su propia firma: pocas imágenes pueden representar mejor la violencia oculta pero inherente de ese privilegio que es cargar con una identidad, que ésta con la que se abre la novela.

Del mismo modo, en su análisis de la heroificación y la vida moderna, Arturo aboga por la “novela red” o la “novela poligráfica”; he aquí la mejor definición de una novela capaz de captar la fuerza invisible de la Ideología: “el hombre [...] es un peón que tiene un claro – o misterioso – enlace con gran número de otros peones o piezas mayores. El novelista, el poeta épico actual, debe jugar muy bien ese ajedrez” (181).

En el prólogo a la obra, por lo que respecta a la concepción de la Ideología como doble espejo, el autor nos avisa de que Juan Sánchez buscó alguna vez el amor, la riqueza, la

sabiduría y la gloria “...como espejos donde poder contemplarse, donde poder cerciorarse de su propia existencia. Pero se veía tan borroso que acabó por romper los espejos. Así empezó su locura. Los espejos rotos siguieron devolviéndole el rostro, pero ya en plena caricatura...” (36). Esta cita se puede asociar con la tarea del héroe, que es precisamente la de reconocerse en los espejos que le ofrecen las diferentes formas de heroificación que conoce, en las que incurre para fracasar, y que analizaré más adelante con mayor detenimiento.

Metaficción e ideología: el personaje de Arturo

La tercera de las imágenes, el efecto de teatralización del mundo, enlaza con lo que Ródenas de Moya, de cuyo acercamiento es deudor este trabajo, describe en Los espejos del novelista (título que enlaza con la imagen que acabo de describir) como la característica fundamental de la obra de Jarnés: la incursión en procesos metaficcionales. Ródenas de Moya insiste en que esa metaficción no es, como se ha pensado, patrimonio del posmodernismo, sino que constituye lo que se ha llamado modernismo de igual forma, y por tanto, la línea fundamental que divide a uno del otro es más accesoria que otra cosa. Producir efectos metaficcionales, por medio de la teatralización de la vida o de otras formas, como el hecho de saturar de metáforas un estilo literario, no tiene por qué implicar la búsqueda de lo contraideológico [5]. Ahora bien, existe una concepción errada de la metaficción entre la crítica española, al menos con lo que respeta a Jarnés, que posiblemente viene de Ortega. Éste, en La deshumanización del arte, al hilo de una reflexión sobre Seis personajes en busca de un autor de Pirandello, que toma como arquetipo de las innovaciones de la vanguardia, había escrito:

Cabría afirmar que es éste el primer “drama de ideas”, rigurosamente hablando, que se ha compuesto.[...] Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar – esto es, en primer plano – la ficción teatral misma, como tal ficción. Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta (52-53).

Quisiera retomar esta idea de Ortega para analizar por qué es imposible aplicarla al teatro particular en que se convierte explícitamente Locura y muerte de Nadie a partir del capítulo 5. Tras la narración por parte de Arturo, en el capítulo 4, de la muerte de la mujer y el amante de la mujer de Lavalle [6], que es entendida por los que le escuchan (Juan Sánchez, su mujer Matilde, y Alfredo, el amante de ésta) como una alusión sutil a la situación vital de ellos mismos, encontramos en el capítulo 5 toda una reflexión sobre la tragedia y la novela decimonónica que, ampliada, serviría para explicar cómo la novela se enfoca hacia la metaficción. En dicho capítulo, encontramos la siguiente sentencia del narrador, que habla sobre Arturo:

Y esta misma ausencia de elementos concretos le empuja a mirar a sus compañeros de mesa como elementos abstractos de un drama sobre la mesa. Él, que por complacer a la fracasada Rebeca, está leyendo estos días un lote copioso de novelas del siglo XIX, define con esta vaga fórmula la extraña situación íntima del grupo: “Sobre nosotros se cierne la tragedia” (88).

Esta percepción, atrapada en un carácter metaficcional de tono cómico, produce otras que colocan al personaje de Arturo en la posición de lo que aquí voy a llamar “cuarto contemplador”, que se vendría a oponer al “Tercero en discordia”, por repetir la sentencia española conocida por todos. Para Arturo, la tragedia “reviste su verdadero carácter al llegar

al número tres, en que un tercero rompe el equilibrio definitivamente” (89), y un poco más adelante, remata su argumento diciendo:

El número tres es fatal en la tragedia bien planteada, que ya sólo podrá disminuir, desvanecerse, con la expulsión de un tercero. Pero la tragedia comienza así mismo a reducirse de tamaño, al crecer el número de actores esenciales. Cuatro, principian a ser excesivos. Comienza a intervenir el elemento irónico. Tres mantienen la escena, y uno, contempla: y todo el que verdaderamente contempla, termina por desgajarse de lo contemplado. En cinco, se relajan ya tanto las cuerdas patéticas, que sólo falta un leve empuje penetrar en los dominios de la comedia de enredo (89).

Arturo enumera los papeles de ese curioso drama, que por ser a cuatro, está en la linde de dejar de ser drama. Se da cuenta de que es él, como conciencia interpuesta entre el drama a tres y el lector, quien da al traste con la estructura dramática, y el narrador acaba por afirmar que “La tragedia, cansada ya de cernirse sobre las cuatro cabezas, se aburre y se va, dejando abiertas las ventanas al tedio” (90).

Estas reflexiones de Arturo podrían iluminar la novela entera. El axioma “el que contempla acaba por desgajarse del lo contemplado” parece recurrir, como tantos otros momentos en la novela, al intertexto orteguiano. Para explicar en qué consiste la “deshumanización” del arte, Ortega recurre a una estructura a cuatro bandas, curiosamente la de un velorio de carácter abstracto; el cuadro de defunción que nos pinta Ortega, contiene a la viuda, al médico, al reportero y finalmente, al pintor de ese funeral (de lo humano para el arte, en realidad). Para explicar a este último, Ortega nos dice:

...el pintor, indiferente, no hace sino poner los ojos en “coulisse”. Le trae sin cuidado cuanto pasa allí; está, como suele decirse, a cien mil leguas del suceso. Su actitud es puramente contemplativa y aun cabe decir que no lo contempla todo en su integridad; el doloroso sentido interno del hecho queda fuera de su percepción. [...] En el pintor hemos llegado al máximo de distancia y al mínimo de intervención sentimental (30).

Efectivamente, el personaje de Arturo brilla más por las valoraciones que hace sobre el mundo, esto es, por sus palabras, que por sus acciones, que más bien son inacciones: verbigracia, su renuncia final a Matilde/Rebeca, a la que cede a Patricio. Ese quinto personaje, que inaugura la comicidad, funciona si se quiere de una forma diferente al cuarto, pues lo que hace es, como declara la novela en sus últimas líneas, poner una nueva novela, un nuevo triángulo, en marcha. Arturo representa aquí al personaje orteguiano del artista por excelencia, y la metaficción aparece ante el lector filtrada a través de esa consciencia de Arturo. De lo cual podemos deducir que la novela de Jarnés tiene un carácter tragicómico, por estar montada y dirigida en torno a ese cuarto personaje que está como a caballo entre ambas tonalidades, en el espacio de una indefinición que se deriva de su carácter contemplativo, o “inerme”, como ya hemos señalado antes.

Ahora, creo, podemos refutar la idea de Ortega sobre la “estructura fraudulenta” del nuevo arte. Jarnés no se alía con esa idea, sino que, sensible al intertexto orteguiano, la dramatiza dentro de su novela, le da a esa idea forma de personaje, lo cual cambia sensiblemente el mecanismo. La consecuencia de esa dramatización es que la vindicación del fraude artístico resulta, a la luz de lo que ocurrirá después en la novela, un nuevo fraude. Curiosamente, los

que han defendido el carácter humanístico de la novela de Jarnés, el compromiso del narrador con el dolor de Juan Sánchez, como Emilia de Zuleta [7] o como el propio Idefonso Manuel Gil (18), afirman al mismo tiempo, y no sin cierta vanidad propia a todo lector “profundo” [8], que Arturo es el narrador de la novela: lo cual no serviría, ni más ni menos, que para afirmar las ideas de Ortega sobre la metaficción y el arte nuevo, o, como lo llama él, “arte artístico”. Lo que yo propondría es redirigir la fuerza de esta tautología orteguiana hacia la idea de “una novela sobre el supuesto fraude de la novela”. Bajo las directrices de esta idea, el narrador no es el personaje de Arturo, sino que se alía con él (como Jarnés con Ortega) para, en el último momento, en las últimas líneas de la novela, abandonarlo a su suerte, mostrando así no la falacia del arte, sino la falacia de la falacia del arte.

La pareja oximorónica y el juego de espejos de la interpelación

¿A quién interpela el título mismo de la obra? ¿Qué oscuro destino impone esa interpelación? De lo apuntado hasta aquí se puede extraer otra conclusión, además de las ya apuntadas: Locura y muerte de Nadie, no es la fábula de un solo personaje, sino la contraposición de dos personalidades completamente extrañas la una a la otra, Arturo y Juan Sánchez, que, sin embargo, van a compartir un mismo nombre: el nombre de Nadie. El carácter contraideológico de la novela de Jarnés se monta sobre este oxímoron y esa extraña coincidencia que se produce entre ambos, vale decir, en lo que ese choque de conciencias hace visible: la acción invisible de la Ideología. Una de las formas más evidentes de ese oxímoron radica en cómo responde cada uno de ellos a la “interpelación fallida”.

En el capítulo 6, “Noche de placer”, La acción se desplaza a un prostíbulo, y allí encontramos la primera descripción del mecanismo de espejos de la interpelación, que hemos mencionando con anterioridad, y que ha llegado el momento de mirar más de cerca. Juan Sánchez se marcha con una prostituta llamada Ruth, arquetipo de la mujer fiel por excelencia (aquí, es la imagen grotesca de la puta fiel, más bien, la que funciona: otro oxímoron); según el narrador, Juan Sánchez se va con ella porque...

...persigue una extraña voluptuosidad. Le arrastra no la boca ni el sexo de Ruth, sino aquel dedo de contera de nácar, aquel dedo redondo, fascinador, que acaba de señalarle entre la multitud. Una manecita acaba de afirmarlo como ente personal: Juan Sánchez sigue el rastro de aquella manecita con el propósito de verla de nuevo, extendida hacia él, señalándole, alborozada:
--¡Tú! ¡Eres tú! (99-100).

En esta escena del prostíbulo, la prostituta Ruth confunde a Juan Sánchez con otra persona, Juan Martínez, equívoco al que Arturo responde diciendo “Culpa de usted. ¿Por qué se ha grabado en su piel su cédula personal?” (103). Dicho equívoco lleva a Juan a desesperarse, a repetir lo que la prostituta le repetía, “Eres otro, eres otro”, y, ante la reacción de Arturo de desprecio por ella, Juan exclama “¡No, no es una ramera! ¡Es un testimonio! Y ya lo ve usted. Yo siempre soy otro cualquiera. Es decir, soy Nadie. ¡Nadie!”

Esta escena encuentra su contrapunto en los escauceos amorosos entre Matilde, metamorfoseada en Rebeca, y el personaje de Arturo. Ella repite el nombre de su otro amante, “¡Alfredo!” (66); ante esta interpelación fallida, la reacción de Arturo es exactamente la contraria a la de Juan:

Ha llegado para Arturo el momento feliz de perder su personalidad. Placer soberano de ser un hombre u otro [...] Arturo se siente resbalar por la pendiente que le empuja a ser un ente colectivo, un número de masa, un Nadie que desmenuza lentamente su gozosa postura de hombre sin ramificaciones sociales, sin tentáculos [9] domésticos, sin opiniones, sin prejuicios, sin pasado y sin futuro, con un fugaz y encantador presente.

Arturo es un sibarita del anónimo. (66)

El acto sexual, o, más precisamente, el orgasmo, es comparado a la filosofía de Schopenhauer (67), cuyo nombre no se menciona porque comparte el mismo que Arturo. Esta escena concluye de una manera significativa, frente a un espejo ante el que el placer se diluye. “Al fin, él recobraba su nombre, y ella – ante el espejo – recobraba también su rostro perdido en la refriega” (67). Porque al final, ninguna de las dos cosas, ni sexo ni filosofía, parece darle al personaje lo que quiere: “querría tener a mano [...] unos ojos bien limpios, de recambio. Y solo puede lograr, efímeramente, gracias a la encantadora capacidad de olvido de su amante, cambiar alguna vez de nombre” (68). Pese al oxímoron que los constituye, parece que los dos personajes fundamentales de la obra comparten una desazón, aunque de inverso origen. Su vínculo es que esa desazón parte de que tienen un enemigo común, la fuerza invisible que controla tanto la creación de las identidades como el abandono de ellas: la Ideología. Ante esa fuerza ciega y cegadora, ambos personajes son “Nadie”; la variación está en el tono: Arturo es irónicamente Nadie, porque aspira a serlo y no puede conseguirlo; Juan lo es literalmente, como ya hemos visto. Por ello la búsqueda de Juan va unida a la de Arturo, que le ha de acompañar en su imposible tarea mientras intenta fútilmente escaparse de sí mismo.

La única manera de encontrar un punto medio a este conflicto, como veremos a continuación, es postular un concepto fluido de identidad.

La imposible tarea del héroe

John Barth ha descrito la literatura del agotamiento como aquella que pretende renovar la literatura por medio de la dilapidación de sus medios [10] (Alazraki, 170-82). En Locura y muerte de Nadie Jarnés juega a que sus defectuosos Hércules prueben a hacer o deshacer su identidad, proceso en el cual se dilapidan muchos de los medios de construcción heroica y humorística que la literatura ha ido barajando para uno u otro propósito. Juan Sánchez y Arturo recorren este camino, condenado al fracaso desde el mismo título. Un fracaso que se atisba también en la rebelión del coro “resonador” (Arturo) ante el héroe (Juan):

Le invito a aprovechar los últimos instantes de una vida heroica que se extingue. [...] El mundo va adoptando posturas inteligentes, es decir, va suprimiendo las posturas. Pronto no quedarán héroes monumentalizables. La vida moderna está reduciendo el rostro del mundo a esquemas simplicísimos, a geometrías colectivas, donde no caben profundas contradicciones individuales (177).

Beltrán, en La imaginación literaria, nos ha dado un sumario sucinto de esos mecanismos que permiten la construcción de la identidad; son fundamentalmente cuatro: el linaje (basado en el vínculo familiar con el dios, el héroe o el aristócrata); el patetismo (la construcción externa del héroe, mediante el biografismo y la sublimación, que da lugar a los géneros sentimentales); el didactismo (el héroe como conciencia, como sabio, que se crea mediante el polemismo); el idilio (la identidad que emana de la conexión del sujeto con su tierra natal).

Beltrán ha señalado, también, en Estética y literatura nuevas formas de heroificación, que encuentran su lugar en la modernidad, y que provienen del vínculo entre el individuo y los medios de comunicación (85). Althusser describiría la creación de estas identidades más bien como alianzas entre los sujetos y las prácticas rituales de los diferentes aparatos ideológicos del estado [11].

Durante el tiempo que dura la búsqueda de su identidad, Juan Sánchez incurre en cada una de estas formas de heroificación. Se intenta presentar como sabio, como filósofo, mecanismos rebatidos por la máxima “no piense, obre”, ya que, en boca de Arturo, pensar parece estar “pasado de moda” (48), y como pintor, Juan Sánchez parece ser incapaz de animar a sus criaturas, les transmite su propia impersonalidad, su falta de acento personal. La bañista que contempla Arturo, y en la que reconoce a su amante Rebeca, incluso en el gesto de taparse la cara (74) “acaba de ser impersonal en el pelo”. Sus coqueteos con las artes no acaban aquí: también escribe música y “sonetos” (75). Toda su labor, menos el cuadro, acaba en el fuego.

Cosa parecida ocurre con la identidad que se intenta fundamentar en el linaje. La expedición de Juan Sánchez a Montezul en busca de los valores aristocráticos, sino de la pasión irreductible de las almas bellas del Romanticismo, tras el súbito descubrimiento de su posible (y a la postre cierta) vinculación con el conde [12] de dicha región inventada, se frustra mediante la intrusión de la madre, la mujer del coro, que da al traste con la sublimidad, ciegamente grotesca (“Soy hijo de...” exclama el personaje un poco antes, dejándose llevar por una alegría que, al refrenar, crea la ambigüedad), que Juan Sánchez atribuía al proceso amoroso de sus padres:

Fíjese bien, Arturo. ¡Soy hijo de una noche de locura! Acaso de la ramera más hermosa del contorno, acaso de una patética violación, quizá de una joven púdica que comenzó aquella noche a enloquecer de amor... porque el conde era un ladino, un experto catador de bellezas (131).

Rota esta falacia de la filiación donjuanesca, los objetos personales del nuevo padre acabarán en el fuego, como antes acabaron música y sonetos. Es notable que la palabra del personaje, en la elaboración de esa hoguera, se da mediante un estilo indirecto libre, que no se vuelve a repetir en toda la novela en lo que toca al personaje de Juan. De esa hoguera renace un Juan Sánchez que es capaz de afirmar: “Ahora, a cultivar el presente. Le obedeceré, Arturo, ¡Acción, acción! Me entregaré a la acción. El pensamiento no fragua individuos” (162).

Esa reacción de Juan vuelve a afiliarse con otra figura del teatro clásico español: la del “vengador de su honra”. Pero la encerrona que le prepara a Arturo (y a Alfredo) siguiendo los patrones del marido avisado fracasa nuevamente, más que nada por un problema temporal. Juan afirma, desesperado y patético: “Reto a la tragedia, pero la tragedia no acude” (172). Y también: “Pasaré por el mundo entre bastidores, como un pobre comparsa. Mi vida es de oscuro pasillo de teatro...”

El proceso de degradaciones de las diversas identidades heroicas que Juan despilfarra culmina con el fracaso del “escándalo” (179), el robo del banco que vendría a ser la última de las posibilidades a las que recurre Juan. Alfredo le arrebató la gloria del plan y se lleva los titulares, reduciendo la figura de Juan a la de Nadie. El personaje entonces intenta suicidarse, pero Arturo consigue refrenar su autodestrucción por medio de la imagen del Ebro, que

también se había comentado en el capítulo XIV, “El soldado desconocido”, proponiéndolo como héroe secreto y sustentador silencioso de toda vida. Esa alusión al Ebro, como los largos comentarios del paisaje aragonés que parecen detener la novela en los capítulos anteriores, quizá habría que entenderlos de una forma no irónica (como la identidad idílica, la única que todavía tiene cierta fuerza en la novela). Las razones que me llevan a pensar así es que el renacimiento final de Juan se ve, por primera vez, no coartado por la mecánica interna de los hechos, sino por la súbita y fulminante aparición del camión (241) que, “como una goma de borrar” (la frase es eco de la del mayordomo de Monteazul, que la refiere a la madre de Juan, muerta de la misma manera), acaba con la existencia de Juan Sánchez. Al parecer, la Ideología aquí se ve obligada a un acto de fuerza mayor, directamente represiva, que anula al héroe antes de que pueda restaurar su vínculo con la ciudad, Augusta, a la que pertenece. Pero precisamente, se delata en ese gesto excesivo de represión. El mismo Arturo había apuntado ya antes que:

Por habernos olvidado de él, ha podido suplantar a la vida verdadera una vida apócrifa, hecha de vacía oratoria, de gesticulaciones teatrales [...] ...la vida real y verdadera, la vida profunda, la que alza cordilleras y cava hondos abismos, la que se reparte en mieses y frutos por el campo y aún se permite el lujo de las flores y las mariposas, esta vida no suele figurar en los programas históricos, o es pospuesta a esa otra vida falsa, preparación para la muerte, donde una máquina de asesinar es cultivada con más esmero que un árbol, unos destructores pajarracos de metal con más atención que una granja avícola... (182).

... o un camión sustituye a un río, cabría concluir. Con todos los necesarios meandros ideológicos que hemos ido trazando, nuestro análisis de los elementos contraideológicos de la novela parece desembocar en una sola imagen de unión: el Ebro. La concepción

contraideológica de Jarnés radica en la vuelta a ese símbolo de cambio que es el río, a ese neo-idilio simbólico, que es la fuerza que todavía parece poder crear una identidad disociada del poder ideológico. Una identidad regida por el cambio, que no cae ni en la radical disociación de la realidad de Arturo-Ortega, ni en la dilapidación de recursos de heroificación del personaje de Juan, sino en la actuación dialógica de ambos, y en última instancia, que hace emanar su autoridad de la reproducción silenciosa de la vida. En ese punto medio los personajes se encuentran para empezar de nuevo sus fugas, y la novela puede llegar a resolver el oxímoron y la doble imposibilidad sobre el que está montada: que no es tal, porque el río sigue y seguirá corriendo después de que ellos mueran.

Notas

[1] He aquí un somero catálogo: novela vanguardista, lírica, deshumanizada (o humanístico-existencial, los que se oponen a esta idea), intelectual, metaficcional... Harto de ese juego, Gil ser rebela contra las definiciones y prefiere llamarla “novela” a secas (16). A esta lista habría que añadir la “novela red” o “poligráfica” de la que habla Arturo (181). Se observará que, como los animales de cierta enciclopedia china que hizo reírse e inquietarse al mismo Foucault de Las palabras y las cosas, el criterio varía desde lo histórico a lo genérico, pasando por lo temático, lo estilístico y lo metafórico. Parece que debería añadir que mi máxima en este trabajo responde al sabio refrán español que reza “Si no puedes con tu enemigo, únete a él”.

[2] Haría al menos dos excepciones a esta regla. Paul Ilie entendió que el análisis de la novela de Jarnés precisaba una redefinición filosófica de términos como “identidad”, cuya

problematicidad, a su entender, centra el esfuerzo del novelista. Pese a que el resultado de su artículo “Benjamín Jarnés: aspectos de la novela deshumanizada” es francamente desigual, el intento de arrojar de cabeza y por sí solo al fondo de una categoría tan problemática me parece de alabar. Del mismo modo, Ródenas ha entendido muy bien que una novela de Jarnés no sólo obliga a un esfuerzo de inquisición mayúsculo, sino que ese análisis nos obligaría a revisar nuestras nociones de modernismo, vanguardia y posmodernismo.

[3] Beltrán, en Estética y literatura, ha considerado que el error capital de la teoría literaria de los últimos 20 años, especialmente en lo que toca a lo que habitualmente se denominan “estudios culturales”, radica en el hecho de que dicho paradigma, si es que lo es, parte de la asunción de que el objeto estético es ideológico necesariamente: la expresión de los prejuicios del escritor, en el caso de la literatura. Frente a esta idea, defiende la idea de una “estética” en el sentido filosófico, no decorativo, del término; visión en la cual la literatura (como todas las artes), tomada como un capital de imágenes, gana sentido al insertarse en un caudal histórico y crece en un “gran tiempo” que no es exactamente el de la historia misma, mientras que el sentido del resto de los objetos culturales queda reducido al de las coordenadas en las que se producen. Por todo ello, una obra literaria no puede ser juzgada como “genial” por sus contemporáneos, y eso es quizá lo que le ha ocurrido a la novela de Jarnés. En cualquier caso, nuestro análisis explora las consecuencias de lo ideológico como el poder de conformar identidades: la novela de Jarnés es contraideológica desde el momento en que comienza a producir metáforas que muestran que el hecho de tener una identidad o tener que conformarla puede ser concebido como un castigo, como el de Tántalo, y no sólo como un privilegio; idea que une las tesis de Beltrán a las de este trabajo, necesariamente.

[4] El propio Althusser opina que el discurso científico debe librarse de la metáfora: es decir, le niega al tropo el valor performativo que yo le estoy dando dentro del estilo de Jarnés; y sin embargo, recurre a ellas todo el tiempo, porque no tiene más remedio. Lo cual no implica que no haya metáforas que apoyen la Ideología: verbigracia, la metáfora del trigo que es canjeado por dinero, en el primer capítulo de Locura y muerte de Nadie, está profundamente ligada a la Ideología, es necesaria para asegurar el intercambio mercantil de la sociedad burguesa. Cuando la metáfora se constituye en adalid del estilo, cuando funciona como mero ornamento, tampoco es contraideológica: pero permite la inserción de las que sí lo son. Para ser más preciso, en conclusión, habría que decir que algunas metáforas de Jarnés son profundamente contraideológicas, y que su eficacia radica en que se esconden entre estas otras, mucho más abundantes, que actúan como pliegue por el que se dicen las peligrosas de verdad para la Ideología: asestándole así un golpe indirecto, y por ello, no sé si más eficaz, pero sí más difícil de reprimir.

[5] Cosa que por lo demás sabe o al menos sospecha cualquier lector de El gran teatro del mundo, de Calderón.

[6] Tal narración tiene una estructura muy similar a la de las fábulas milesias, narraciones tradicionales de carácter humorístico, con resurrección final incluida. No es el único momento en el que la narración de Jarnés se interrumpe para insertar un género ajeno en principio a la novela. El efecto suele ser cómico. Quizá el más evidente de esos cruces genéricos sea el capítulo titulado “Textos vivos”. En cualquier caso, no tengo espacio en este trabajo suficiente para discutir esta hibridez del texto de Jarnés. Quede sin embargo apuntada la idea, para una reflexión más profunda del lector, o futura mía.

[7] Esta crítica no hace equivalentes la figura del narrador y de Arturo; pero para ella crean el mismo efecto de distanciamiento (190).

[8] Althusser dice en cierto momento de su artículo, al referirse a la segunda concepción histórica de la alienación enunciada por Feurbach: “The second answer [...] is more “profound”, i.e. just as false [as the first one]” (169). No me atrevería a ir tan lejos, a igualar lo profundo a lo falso; simplemente intento señalar la contradicción entre el nuevo narrador y su supuesta humanidad. También el narrador de la novela hace una sugerencia que se puede vincular a esa subversión de los valores althusseriana: “...tal vez haya que interpretar la tragedia de Juan Sánchez en este sentido: en el de la víctima de las bromas inagotables de la tercera dimensión. ¿Cuándo una cosa es profunda? ¿Cuándo no lo es?” (173).

[9] El injustificado y quizá injustificable “pulpo voraz” del prólogo de Jarnés a la novela (35) quizá se explique gracias a este adjetivo. Para Althusser, los sentimientos son nada menos que “the forms of family ideology” (176).

[10] Si la intuición de Ródenas sobre la oscura linde divisoria entre modernismo, vanguardia y posmodernismo es correcta, no hay anacronismo alguno en aplicar esta definición de Barth, que él utiliza para acercarse a Borges, a la obra de Jarnés; en realidad la segunda versión aumentada de la novela es de 1937; Borges ya ha publicado Historia universal de la infamia, libro que encaja perfectamente entre los posibles textos a los que se podrían aplicar las intuiciones de Barth.

[11] En mi descripción, intentaré trazar un somero vínculo entre ambos análisis.

[12] La filiación entre el nombre de Juan y la tradición donjuanesca es, a mi entender, muy evidente. Se podría reflexionar sobre lo que la parodia de estas figuras del teatro clásico español podría suponer para una lectura de la novela como menipea.

Obras citadas

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes toward and investigation". Lenin and Philosophy and other Essays. New York: Monthly Review Press, 1971.

Barth, John. "La literatura del agotamiento". Alazraki, Jaime (ed). Jorge Luis Borges. Madrid: Taurus, 1986 (170-182).

Beltrán, Luis. La imaginación literaria. Madrid: Montesinos, 2001.

----. Estética y literatura. Madrid: Marenostrom, 2004.

Ilie, Paul. "Benjamín Jarnés: aspectos de la novela deshumanizada". La novela lírica II. Dario Vilanueva (ed). Madrid: Taurus, 1986.

Jarnés, Benjamín. Locura y muerte de Nadie. Madrid: Biamonte, 1996.

Ródenas de Moya, Domingo. Los espejos del novelista. Barcelona: Península, 1998.

Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

Zuleta, Emilia de. Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés. Madrid: Gredos, 1977.