

EL PROFESOR INÚTIL: UN ANTECEDENTE OLVIDADO DE LA NUEVA NOVELA ACTUAL

VÍCTOR FUENTES

Universidad de California, Santa Bárbara

«No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del gran tiempo.» Estas palabras de Bajtín (*Estética de la creación verbal* 392-393) pueden venir al caso a propósito del centenario de Jarnés que se conmemora este año. Tras su muerte en 1949, y aún desde antes, autor y obra entraron en la otra muerte del olvido, si exceptuamos algunos aislados esfuerzos de revalorización por parte de la crítica académica¹. Sin embargo, a la luz de la nueva novela de nuestra época —a partir del «nouveau roman»— y de la nueva crítica —muy especialmente, la crítica textual y de la escritura del placer—, los supuestos centrales de la narrativa jarnesiana han ido recobrando su significancia. El presente artículo es una indagación crítica de los aspectos de *El profesor inútil* que mantienen vigencia en la actualidad, que hacen de ella un antecedente de las experimentaciones novelísticas y literarias de nuestro tiempo.

El profesor inútil, publicada en 1925 y hoy prácticamente olvidada (desde su segunda versión de 1934 no contamos con una reedición de ella), tuvo un gran impacto en las fechas de su publicación. «Aquel libro desinfectó la literatura y las librerías. Era un camino de Santiago con oleajes de río fiel», evocaba Antonio de Obregón en 1934 (*El profesor inútil*). Y no era para menos, pues

¹ Parte de las contribuciones de esta crítica se recogen en el volumen, *La novela lírica, II, Pérez de Ayala, Jarnés*.

con él Jarnés traía a la novelística en español toda una serie de descubrimientos y nuevos horizontes surgidos con el siglo xx y el movimiento vanguardista de postguerra. En nuestras letras, Ortega supo filiar el nuevo fenómeno artístico —el arte nuevo— con gran clarividencia. Aunque ésta, por otro lado, dejaba traslucir las limitaciones de un enfoque como el suyo (muy afín al de los formalistas rusos y al «New Criticism» norteamericano), donde se apura hasta un límite imposible el tema de la autonomía de la obra artística y la separación entre vida y arte. Dicotomía extrema, a la cual también se adherió Jarnés y que, en gran parte, ha sido la causante del olvido en que cayó su obra.

La deshumanización del arte coincide en varios de sus supuestos esenciales con las teorías de los formalistas rusos, quienes, a su vez, al ser redescubiertos en Occidente a finales de los 50 y en los 60, inciden sobre las nuevas experimentaciones literarias y la nueva crítica. Por este camino indirecto, la experimentación novelística jarnesiana empalma con (o, al menos, apunta a) la de la novela española de las dos últimas décadas. A este respecto es significativo que fuera a principios de los años 60 cuando la crítica académica iniciara la revaloración de Jarnés y de su «novela nueva». En un artículo de 1961, Paul Ilie destacaba que «Alain Robbe-Grillet se ha aproximado mucho a la técnica de Jarnés... El proceso de deshumanización de la novela parece hallarse todavía vigorosamente perpetuado» (*La novela lírica* II, 239).

Jarnés coincidía con los supuestos formalistas de *La deshumanización del arte* por una doble vertiente: la de la incitación constante que supuso para él el pensamiento orteguiano, y —más importante en este caso— la de ser él mismo uno de los cultivadores del arte nuevo sobre el cual diagnosticaba el pensador madrileño. *El profesor inútil* y *La deshumanización del arte* se publicaron en el mismo año: más que de influencias, se trata de confluencias, que igualmente se dan entre las ideas de Ortega, la creación jarnesiana y los planteamientos teóricos de los formalistas rusos, dentro de un «espíritu de época», de una impugnación de la estética realista². A continuación, y basándome en el análisis

² Entre los numerosos trabajos consagrados a este grupo de estudiosos contamos en español —para citar los más conocidos— con la traducción del libro de Víctor Erlich, *El formalismo ruso*, los textos publicados por Comunicación, bajo el título de *Formalismo y vanguardia* y el libro de García Berrio, *Significado actual del formalismo*. Mis citas de los formalistas están sacadas de estos libros.

de *El profesor inútil*, trato de estas convergencias, extendiéndolas a las que hay entre la novela nueva jarnesiana y la nueva novela de nuestro tiempo.

El profesor inútil (cuyo título alude ya a ese ideal lúdico intransitivo de la creación artística reivindicado por los formalistas rusos y por Ortega) se inscribe plenamente dentro de la concepción de la literariedad —o artisticidad—, central en las teorías de los Ejxenbaum, Jakobson, Šklovskij y Tynjanov, y en los supuestos de *La deshumanización del arte*. Todo un apartado, «Arte artístico», de esta obra trata dicho tema. En la ejecución de la novela de Jarnés se observan supuestos afines a los elaborados allí; tal como el de la atención al vidrio de la ventana y no al jardín, para valernos de la imagen orteguiana, que tan expresivamente ilustra el énfasis en los componentes físicos del medio artístico particular, característico de la crítica de los formalistas: la preocupación por el «cómo» más que por el «qué».

Esto nos lleva al tema de la autorreferencialidad privilegiada sobre el referente, término bajo el cual la crítica formalista engloba y devalúa a la realidad externa y al contexto histórico-social. El referente en la novela de Jarnés aparece relegado a ese papel de índice de efecto de lo real al que lo confina Barthes. Y así, encontramos alusiones topográficas reales, la Glorieta de Atocha, de Madrid, el Puente de Piedra y el Arco del Deán, de Augusta, ciudad bajo la cual se esconde Zaragoza; las aventuras docentes y amorosas del protagonista tienen ecos autobiográficos; parte de la acción se desarrolla en octubre, mes del nacimiento del propio Jarnés. Todo esto es un indicio de que la autorreferencialidad jarnesiana nunca rompe del todo las amarras con la vida y la realidad externa: va acompañada de esa sombra que, según el análisis barthiano, necesita todo texto: la sombra de un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto (*Le plaisir du texte* 53).

En *El profesor inútil* la reflexión autorreferencial empieza con la cita de Edmond Teste, el personaje de Valéry, quien sostiene que no está hecho ni para las novelas ni para el drama y desdeña las escenas de pasión y los estados rudimentarios (la misma aversión filiada por Ortega a los sentimientos y pasiones de nuestra vida «primaria y humana»). Esta cita la hace suya el narrador-protagonista (39-40), diciéndonos que renuncia al novelista y al dramaturgo para acogerse al filósofo y al poeta. Y en esto la narra-

tiva jarnesiana enlaza directamente con la práctica de la escritura actual. La definición que nos da Barthes del texto coincide cabalmente con la subversión de los géneros que lleva a cabo Jarnés ya desde el texto de *El profesor inútil*:

J'appelle cela le texte (nos dice Barthes), c'est-à-dire une pratique qui implique la subversion des genres; dans un texte ne se reconnaît plus la figure du roman, ou la figure de la poésie, ou la figure de l'essai (*Sur la littérature* 38).

La «voluntad de estilo», celebrada por Ortega como deformación y desrealización de lo real, se asemeja mucho al procedimiento de la desfamiliarización o el extrañamiento de los formalistas rusos: tratamiento artístico de la realidad, mediante el cual se saca a ésta de sus casillas habituales, revelando en ella nuevos escorzos creadores. Este procedimiento, consistente en la liberación del objeto del automatismo perceptivo, para usar la definición de Sklovskij (*Formalismo y vanguardia* 97), lo encontramos, de punta a punta, en *El profesor inútil*; y desde el título, donde se desfamiliariza el status profesional del profesor. «Hoy celebro la transmutación de todos mis valores cotidianos. Hoy cambio de casillero todos los conceptos de las cosas (26-27)», nos dice el innominado protagonista en su «Mañana de vacación». Y el camino en espiral por el que sigue su novela es muy parecido al «sendero tortuoso» que procede en zig-zag, extrayendo los acontecimientos del baño desvirtualizador de la cotidianidad; camino destacado por Sklovskij como la vía del arte (*Significado actual* 92). La metáfora, tan privilegiada por los poetas del 27 y actualizada en la novela poemática más reciente, es usada por Jarnés al servicio de tal procedimiento, ya que se presta tan bien para experimentar la metamorfosis del lenguaje y de la realidad.

La estructura de *El profesor inútil* se ajusta a los supuestos formalistas sobre la obra narrativa. En la dicotomía entre «fábula» o «trama» y «argumento» o «discurso» (sjuzet), si aquella se puede resumir en una frase (una serie de aventuras docentes y eróticas vividas e imaginadas por el narrador-protagonista), en el «discurso» estriba el ahondamiento y la originalidad creadora de la novela. Concorre Jarnés en esto con toda una tendencia de la novela española de nuestro tiempo. «La novela se hace discurso», proclama Darío Villanueva, aludiendo a tal tendencia que se empieza a manifestar a partir de *Tiempo de silencio* (*Letras españolas* 29).

Coincidiendo con los planteamientos de los formalistas sobre el personaje, el innominado protagonista tiene mucho de hilo en el que se enristran unos episodios heterogéneos; es un «pretexto del desenvolvimiento de la acción», que, a su vez —y siguiendo con el planteamiento formalista, expuesto por Šklovikij— es un pretexto del «desenvolvimiento del material verbal» (*El formalismo ruso* 348).

Plegándose al retardamiento de la acción, al tiempo moroso, para usar la expresión orteguiana, la construcción de la novela es afín a otro de los procedimientos destacados por los teóricos rusos: el de la construcción en escalera, consistente en hacer que lo que pudiera haber sido un enunciado directo se convierta, mediante artificiosas digresiones, en un edificio curioso de varios pisos (*El formalismo ruso* 349). *El profesor inútil* tiene mucho de este edificio. Está formada por tres fragmentos yuxtapuestos («Mañana de vacación», «El río fiel», «Una papeleta»), con sus escalonadas series de bifurcaciones —de múltiples reflejos— y repeticiones, en el interior de cada uno de ellos y entre sí. Se repiten las salidas en busca del objeto del deseo amoroso, las digresiones de tipo poético y ensayístico y las figuras femeninas —Ruth, Carlota, Juno— que, a su vez, repiten arquetipos mitológicos, bíblicos o literarios.

Privilegia Jarnés el fragmento como forma creadora: «Al mismo cielo que ahora me insulta con su estentóreo azul, yo me niego a verlo si no es a trozos, uno en cada charco» (26), nos dice el narrador-protagonista. Y en esto, nuestro autor postmodernista (en el sentido que el término tiene en la historia literaria hispánica) coincide plenamente con tantos escritores de la postmodernidad que favorecen el fragmento y la estética de la brevedad. Barthes —ateniéndonos al que quizá sea el más representativo de estos escritores— ha expresado su predilección por el fragmento, discurso discontinuo, aludiendo una razón que podría ser del «profesor inútil»: su reacción táctica contra el género de la disertación, propio a construir un sentido, un razonamiento acabado» (*Sartre/Barthes* 106). «Todo lo más grande quisiera hoy verlo convertido en un lindo juguete. Si hoy tuviera que escribir mi tesis de doctorado, la reduciría a un bello aforismo», declaraba nuestro personaje en el mismo párrafo donde habla de ver al cielo en trocitos.

Dentro de esa autorreferencialidad aludida, de la exposición de procedimientos tan cara a los formalistas rusos, este narrador-

protagonista se plantea cómo va a discurrir su novela, valiéndose continuamente de la parodia, el humor y la ironía: «técnicas entrecomilladoras», usando la acepción de Víctor Erlich (*El formalismo ruso* 354), que ponen al descubrimiento el artificio y destruyen la ilusión mimética. Por este derrotero, *El profesor inútil* y la narrativa jarnesiana en general señalan hacia toda una vertiente de la nueva novela actual en español, de un marcado carácter autorreferencial. Concretamente, podemos señalar a Jarnés como un precursor, con el Unamuno de *Niebla*, de la metaficción, modo novelesco que hace eclosión en Europa y Estados Unidos en los años 60 y 70 y se extiende a la novela española en las décadas de los 70 y 80.

Está en la esencia misma de la narrativa jarnesiana la definición que nos da Patricia Waugh de la metanovela: una novela que de modo autoconsciente llama la atención sobre su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad (*Metafiction* 2). Gustavo Pérez Firmat, en *Idle Fictions* y Robert C. Spire, en su *Beyond the metafictional mode*, han analizado *Locura y muerte de nadie* y *La novia del viento* como ejemplos de la metaficción. El análisis se puede extender a toda su novelística. Aquí me limito a algunas consideraciones en torno a la metaficción en *El profesor inútil*.

Ya el adjetivo «inútil», atribuido al protagonista, apunta a esa ambigüedad del personaje de la metaficción que existe y no existe al mismo tiempo: pensemos en el Augusto Pérez de *Niebla* o en este mismo innominado profesor que se ve reducido a «una deleznable sombra coronada por dos reflejos» (117). Como en toda metaficción, el texto narrativo se nos presenta —rompiéndose la ilusión referencial—, más que como un resultado, como un proceso que se pone al descubierto. En esta estela, encontramos en *El profesor inútil*, comenzando con la cita de Edmond Teste que la encabeza, un escrutinio de las facetas de la construcción novelesca tradicional, tales como los convencionalismos del argumento y del personaje, la relación del artista a su arte y a su lector.

La parodia de los procedimientos de la novela convencional es continua en *El profesor inútil*. Mediante ella se socavan la omnisciencia del autor, la autoridad del narrador, la autonomía del personaje, los convencionalismos de la acción, la trama —muy especialmente los cierres finales y las interpretaciones definitivas— y las expectativas del lector. De su historia amorosa con Carlota,

el narrador-protagonista nos dice que es «Una aventura manca, imposible de contar en la tertulia, donde se exige cerrar bien el circuito de cada episodio» (130). Y contrario a Carlota —personaje y lectora de novela tradicional—, quien gusta de novelas, donde al fin, como en las ecuaciones, se despejan satisfactoriamente las incógnitas, él destaca que prefiere novelas «donde, como en la vida, no haya ni prólogo ni epílogo, sino ciertos jalones de partida o de término» (131).

Como es característico de la metaficción, en el texto jarnesiano el enfoque en el acto —y arte— de escribir va acompañado del enfoque en el acto de leer. Mediante un ingenioso procedimiento, en el cual quedan englobados el autor, el narrador-protagonista y el lector implícito, el innominado personaje nos habla del libro que prefiere leer en una digresión de varias páginas (39-48). Entroncando este procedimiento con otro muy propio de la metaficción, el de la intertextualidad —que en Jarnés comienza consigo mismo—, este pasaje reproduce fragmentos de su artículo. «El arte mágica de Giradoux», publicado en *Alfar*, en 1924. En su digresión, el autor invita al lector a que le acompañe por nuevos caminos del arte narrativo que son los del ya mencionado sendero tortuoso.

Estas páginas de cómo leer una novela están vinculadas al cómo hacer una metanovela, pues las virtudes que destaca en la lectura —las del goce de la «literatura-literatura», y el «arte mágica»— son las que llevará a la escritura de *El profesor inútil*. Frustra con ello las expectativas del lector tradicional —tipo Carlota—, pero también abre nuevas perspectivas y expectativas: la novela nueva o metanovela jarnesiana lleva implícita una nueva lectura, un lector que sí encontró en su época³. Una lectura, por otra parte, afín a la que Barthes propone para el «texto moderno» (*Le plaisir du texte* 23).

Desde los supuestos de la metaficción, se potencia en *El profesor inútil* el goce y el placer del texto: la escritura del placer. La última parte de la novela, «Una papeleta», trata explícitamente de esto. La escritura del autor-creador, lúdica y erótica, que des-

³ Uno de los más incondicionales de éstos y, asimismo, crítico de su obra, Ildefonso Manuel Gil, nos da una definición del lector jarnesiano, diciéndonos que Jarnés «era un escritor para buenos lectores y no para ávidos devoradores de anécdotas» («Ciudades y paisajes» 87-114). Significativamente, muchos de estos «buenos» lectores del autor que he encontrado son escritores y críticos: Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Manuel Andújar, Enrique Azcoaga, Vicente Llorens.

cribe el cuerpo de Juno, se contrapone al discurso de la disertación: la ficha o papeleta sobre Pero de Segovia que se ve obligado a copiar el protagonista. Jarnés termina la obra —o mejor, el texto— afirmando su cualidad de escritura: «Minutos después sólo queda ante mí una cuartilla emborronada donde en vano quiero reproducir el bello gesto inútil creado por el desdén de Juno» (155). En Jarnés, la aventura del arte y de la escritura se funde con la aventura erótica. «Evolución del arte vale tanto como evolución del erotismo», leemos en esta novela (56) y, a partir de ella, su autor establece una relación erótica entre placer y escritura, adelantándose a tantos escritores de nuestra época; pensemos en Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante o los Goytisolo, entre los autores en español. Esta relación que se da entre el texto y el escritor se proyecta también sobre el lector. Linda Hutcheon ha escrito sobre la importancia de este aspecto en la metaficción, destacando lo erótico como uno de los modelos o paradigmas del nivel diegético de la metaficción (*Narcissistic Narrative* 85-86).

En esta última parte de mi ensayo considero el erotismo como estructura actualizada en *El profesor inútil*. Podemos decir que el erotismo es la cualidad dominante o la dominante (usando la terminología de los formalistas) en la narrativa jarnesiana. Las aventuras amorosas que constituyen la textura de la novela tienen mucho de parodia del amor-pasión, romántico, sentimental y del subgénero de «la novela rosa o galante»⁴. Recordemos que, como ya observara Tynjanov, mediante la parodia, y al burlarse de un conjunto dado de convenciones, tendente a degenerar en clichés ya gastados, el artista abre el camino a un nuevo conjunto de convenciones, a un nuevo estilo (*El formalismo ruso* 277). Jarnés, a partir de este texto, viene a dar una nueva vigencia al erotismo en el lenguaje literario en español. De nuevo aquí, tiene mucho de adelantado del descubrimiento del cuerpo y del erotismo que se celebrará en la prosa en española a partir de los años 60.

Su concepción del erotismo, lúdica, vitalista, de raíz freudiana, se contrapone al amor-pasión, romántico-sentimental. «El río fiel» se podría ver como una desconstrucción humorística del *Werther*.

⁴ En la época en que empieza a escribir Jarnés, la popularidad de la novela rosa, con visos pornográficos, alarmaba a algunos críticos: «... hoy día, lo que priva, lo que se lleva es la pornografía de una manera descarnada, irritante...», se lamentaba en 1920 Luis Romo desde las páginas de *Biografía española*.

En uno de sus pasajes, Carlota le reprocha a su nada apasionado amante: «¡Bah! Usted no conoce el amor que engendra suicidas», y éste le responde: «Temo llegar al heroico instante y encontrar el cable o la tabla» ((94). Sin embargo, no todo es broma y hasta parece haber contagio afectivo. En una *mise en abîme*, este relato se abre a otro, en el cual se evoca el recuerdo, con fuerte eco autobiográfico, del encuentro con la primera Carlota: cuatro páginas (110-114) donde el libro de Goethe aparece, más que como parodia, como texto-tutor.

Íntimamente ligada a la celebración del erotismo gozoso, aparece la intertextualidad con el *Libro del buen amor*, exaltado en nuestros días por Octavio Paz y Julián Ríos, como paradigma de tal erotismo (*Sólo a dos voces*). El «profesor inútil» (adjetivo que ya trasluce el Eros lúdico y el rechazo del represivo principio de actuación, presentes en el texto) elige al Arcipreste de Hita para la lección que enseña al joven Valentín e indirectamente —dentro de esas alusiones y elusiones del lenguaje del deseo— a Ruth, la hermana de aquél, escondida tras una cortina. Repite un pasaje de la romería en busca de don Amor y evoca el pasaje de doña Endrina (54 y 58), paráfrasis del «Pamphilus»; lo cual nos lleva a otro hontanar del lenguaje y del erotismo presente en la obra jarnesiana, la tradición erótica de la poesía greco-latina. «El latín es objeto de todo mi cariño», dice el protagonista para impresionar al severo profesor Mirabel y a continuación cita a Salustio, provocando la risa de Ruth, tras el tapiz. Esto le lleva a enmendarse para sus adentros. «¡Si al menos hubiese citado a Cátulo! Una versión de poemas eróticos me hubiera hecho crecer en gallardía» (34). La erótica grecolatina salta directamente al texto con las personificaciones de la constelación mítico-amorosa en que se reencarnan, en las ensoñaciones y sueños eróticos del protagonista, los personajes femeninos: Afrodita, Venus Capitolia, Nidia la Pompeyana, Juno, Cupido, figuras del «eterno femenino» erotizado, que envuelven al texto en sus ondas y efluvios.

Etienne Souriau, en el volumen *Erotique*, escribió sobre la vida sexual de los objetos, tan potenciada en el arte y la literatura de nuestro siglo, muy especialmente en el surrealismo. Esta sexualización de los objetos aparece en la obra jarnesiana, desde *El profesor inútil*, realzando la erotización de la existencia. Veamos, para acabar, algunos ejemplos de esto, incluyendo no sólo a obje-

tos, sino también a elementos de la naturaleza y del cuerpo humano.

El viento que sopla en la novela es ya un viento erotizado. Nos recuerda al «viento-hombrón», al «viento verde», del romance lorquiano, «Preciosa y el aire». «Chicuelo travieso» se asoma a todas las rendijas y entreabre todas las mamparas de «la voluptuosa arquitectura» de Carlota. «Por fin Carlota logra repartir bien sus defensas. Sujeta con una de sus manos el vuelo de sus senos y con la otra defiende el doble capitel de su voluptuosa arquitectura...» (120).

La arquitectura y la música tienen una dimensión erótica de la cual se vale Jarnés en su obra. Arte de dinamismos gestuales, entre los cuales destacan los eróticos (como señala Souriau, 180), la arquitectura en Jarnés aparece trasvasada a la voluptuosidad del cuerpo femenino que también se presenta bajo un relieve escultural, como vemos en la cita anterior. En la misma escena, la música realza, igualmente, la dimensión erótica de la descripción (118). La geometría, ligada a la voluptuosidad —«la fiebre» y el «cristal»— es un tema constante de la descripción jarnesiana. En una trasposición geométrica, el cuerpo de Carlota aparece como en un cuadro cubista de Picasso o, quizá mejor, en un cuadro de Dalí, en quien es tan frecuente la combinación de la arquitectura, la geometría y la sexualidad: «Rápidamente los brazos de Carlota se me truecan en cilindros: los senos en pequeñas pirámides, mejor que en casquetes esféricos de curva peligrosa: los muslos en tronco de cono, invertidos...» (104).

La erotización de la arquitectura alcanza a las casas y a las «enmarañadas» callejuelas de los barrios donde viven las protagonistas, con sus perfumes y rejas «por donde asoman las flechas empozoñadas de Cupido» (83). La erótica jarnesiana, además de a la greco-latina, nos remite a la de los poetas hispano-árabes. Ambas están presentes en esta novela, donde encontramos una continua exaltación del placer de los sentidos: sensaciones gustativas, olfativas, visuales, táctiles y auditivas vinculadas a la experiencia erótica. A través del protagonista, nos asalta el perfume de acacia, oímos el caracol sonoro, o sentimos el picoteo de los gorriones, pájaros de la poesía erótica de Cátulo.

Igualmente, la erótica jarnesiana aparece muy vinculada a la de los movimientos vanguardistas, a objetos y símbolos erótico-freudianos que nos llevan del cubismo y del futurismo, al surrea-

lismo. Las manos, tan erotizadas en el arte contemporáneo, desde el célebre grupo escultórico de las dos manos, la «Cathédrale», de Rodin, aparecen con tal sentido a lo largo de la novela. Hasta la Glorieta de Atocha «es la palma extendida de una mano gigante que prolonga sus dedos en largas fibras nerviosas, destrenzadas luego para hacer vibrar a toda España» (61). Los dedos son fibras conductoras de la corriente erótica —plasmada en la escritura—, y como tales actúan en esta narración: con ese protagonismo que adquieren en las películas surrealistas de Buñuel en colaboración con Dalí y en los cuadros de éste. También encontramos objetos que el arte vanguardista carga de simbolismo erótico bajo la influencia de las teorías de Freud: símbolos fálicos como el paraguas, o vaginales como el ánfora «que sueña con su corona de rosas», u onanistas como la moto de Valentín; y una variedad de objetos onírico-eróticos que pueblan los sueños y ensoñaciones del narrador-protagonista.

En todo el fragmento de fantasía onírico-erótica de la Glorieta de Atocha (61-77) Jarnés viene a ser un antecesor inmediato —recordemos la fecha, 1925— de su genial paisano Buñuel; quedan desleídos los límites entre la realidad y la fantasía, la ensoñación y el sueño; hasta parece tratarse de un sueño dentro de otro sueño. Con razón el protagonista nos dice, «temo quedar convertido en un héroe de novela superrealista» (66). Aquí, en gran parte, sí lo es. Y esto sería otra de las aportaciones de *El profesor inútil* a nuestra narrativa; otra de sus convergencias con las distintas obras y movimientos artístico-literarios de nuestro siglo que la dan su vigencia, dentro de ese movimiento de los signos en rotación que es, en la estimativa paciana, el arte del siglo XX.

OBRAS CITADAS

- BATJÍN, M. M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
 BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. París, Éditions du Seuil, 1980.
 BARTHES-NAUDEAU. *Sur la littérature*. Grenoble, Presses universitaires, 1980.
 ERLICH, Víctor. *El formalismo ruso*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
 GARCÍA BERRIDO, Antonio. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, Planeta, 1973.
 GIL, Ildefonso Manuel. «Ciudades y paisajes aragoneses en las novelas de Benjamín Jarnés». *Archivo de Filología aragonesa* 6 (1956), 87-114.
 HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
 ILIE, Paul. «Benjamín Jarnés: Aspectos de la novela deshumanizada». *La*

- novela lírica, II. Pérez de Ayala, Jarnés. Ed. Darío Villanueva. Madrid, Taurus, 1983.
- JARNÉS, Benjamín. *El profesor inútil*. Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- OBREGÓN, Antonio de. «El profesor inútil de Benjamín Jarnés». *Luz* 2 (febrero 1934).
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- PAZ, Octavio, y Julián Ríos. *Sólo a dos voces*. Barcelona, Lumen, 1973.
- ROMO DORADO, Luis. «Lectura del libro español en España y en los demás países». *Bibliografía general española*. Julio 1920, 87-92.
- SARTRE/BARTHES. París, *Revue d'Esthétique* 2, 1981.
- SOURIAU, Etienne. «La vie sexuelle des objects». *Erotiques. Revue d'Esthétiques* 1/2 (1978), 163-185.
- VILLANUEVA, Darío. «La novela». *Letras españolas 1976-1986*. Ed. Andrés Amorós. Madrid, Editorial Castalia, 1987, 19-64.
- TYNIANOV, EIKHENBAUM, SHKLOVSKI. *Formalismo y vanguardia*. 2 ed. Madrid, Comunicación. Serie B. 1973.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction*. Londres-Nueva York, Mehtuen, 1984.