

LOCURA Y MUERTE DE NADIE. LEER A BENJAMÍN
JARNÉS HOY EN DÍA

Carola Sbriziolo
Università degli Studi di Palermo

En los primeros años del siglo XX, los intelectuales europeos empiezan a perder la confianza en los principios científicos y positivistas, alejándose del racionalismo y el optimismo que hasta entonces habían ‘sujetado’ su visión del mundo. Esta nueva conciencia crítica es evidente, también, en las manifestaciones literarias; a pesar de las diferentes modalidades de cada género y de cada país, es común el afán por superar los temas y las técnicas utilizadas en la segunda mitad del siglo anterior, junto a una constante voluntad de rebelión contra la representación mimética del mundo.

En la narrativa española, del análisis de la sociedad que se llevaba a cabo en las novelas realistas, se pasa ahora a investigar sobre el hombre y su mundo interior, según los ojos del mismo protagonista. Como afirma Ortega, la novela se ha convertido de «narrativa» en «presentativa», y sus palabras clave son «estilización», «desrealización» y «deshumanización»¹. En este contexto, los temas tratados y los elementos aprovechados reflejan el nuevo entorno en el que se mueve el artista: el mundo urbano se erige ahora en antítesis ante el costumbrismo del siglo XIX y con el casticismo noventayochista, que exaltaban la naturaleza y el mundo provinciano y campestre. Se representan la ciudad, la tecnología, los aviones, el deporte, elementos que simbolizan la velocidad, el movimiento, la vitalidad que por aquellas fechas eran exaltados por el Futurismo italiano.

¹ Ortega y Gasset, 1969 [1925].

Publicado en: *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad, II*, ed. Hala Awaad y Mariela Insúa, Pamplona, Universidad de Navarra (Ediciones digitales del GRISO), 2010, pp. 215-227.

El nuevo pensamiento relativista de la época llega ahora a provocar una disolución del personaje como ente bien caracterizado: el protagonista de las narraciones de vanguardia no tiene casi nunca nombre ni edad declaradas, no importan sus señas ni su identidad, sino sólo sus pensamientos y sus sensaciones. En este trabajo se abordará el tema de la identidad², tomando como punto de referencia la novela de Benjamín Jarnés *Locura y muerte de Nadie*, de 1929, una de las más logradas manifestaciones de la narrativa española de vanguardia³. La intención de este análisis es, además, encuadrar el argumento en el marco de nuestra contemporaneidad para demostrar que, a pesar de la distancia temporal, las cuestiones planteadas en la obra siguen siendo todavía muy actuales.

Ahora bien, nos preguntamos quién es el protagonista de la obra de Jarnés. Juan Sánchez y Sánchez es un hombre común, demasiado común: su nombre y su apellido son de los más comunes en España, su casa burguesa es el símbolo de una profunda falta de personalidad al no tener ningún rasgo peculiar⁴. Su amigo Arturo resulta ser el amante de Matilde, su mujer; sin embargo, Sánchez no consigue ninguna prueba para convertirse en cornudo y experimenta una profunda frustración. A lo largo de su existencia intenta conseguir varias identidades, pero acaba cada vez con un nuevo fracaso. En su empeño por ser conocido y reconocido, el protagonista intenta ser pintor, músico y poeta; llega incluso a provocar la quiebra del Banco Agrícola, pero la policía señala como culpable a su socio Alfredo, que es

² La cuestión de la identidad se enlaza a menudo con el tema de la muerte: son numerosas las novelas de vanguardia que presentan el fallecimiento o el suicidio de sus personajes, tratándolos con actitud cínica y casi irreverente. El mismo fenómeno se da en las novelas humorísticas de la época: J. López Rubio, en *Roque Six* (1928), trata de esta manera los varios suicidios de Roque Fernández, personaje que intenta desafiar a la muerte y a su creador. El tema del libre albedrío del ser humano, así como el del suicidio como único medio para afirmar su propia identidad, en estos años no aparecen solamente en las obras narrativas, sino también en las de teatro. Piénsese en el personaje del Hijo en *Tic-tac* (1930) de C. de la Torre, que en la escena I del primer acto exclama: «Me muero o me mato. Ésta es mi idea».

³ La edición de 1929 se publicó en Ediciones Oriente; en 1937 el autor llevó a cabo una versión revisada y ampliada de la novela, que no se publicó hasta 1961 (esta vez por la Editorial Planeta, edición a cargo de J. de Entrambasaguas).

⁴ A este propósito, ver el interesante análisis de Martínez Latre sobre el espacio social en las novelas de Jarnés, en el que se explica cómo los personajes determinan el medio social (Martínez Latre, 1979, p. 172 y ss.).

además el amante ocasional de Matilde. Juan Sánchez al final decide suicidarse, pero, aún en este caso, no logra su propósito: antes de que se mate, un camión le atropella, así que en un tragicómico desenlace, su muerte pasará desapercibida a los ojos de los demás. Por lo tanto, pese a sus esfuerzos para ser 'alguien', Sánchez al final resulta ser 'Nadie', irónicamente con letras mayúsculas, como apunta el mismo título de la novela⁵.

Ya en el *Prólogo* a la obra, Jarnés nos informa sobre la condición interior de su personaje, que a raíz de su drama existencial llega a ser una caricatura de sí mismo:

Juan Sánchez, al ver dentro de sí mismo y ver su propia nada, ha comenzado a despreciarse. ¿Qué pueden importarle ya amor, riqueza, sabiduría, gloria, si él mismo es un poco de nada oscura entre esas refulgentes nada?

Únicamente las buscó alguna vez 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...⁶

A continuación, ya desde el primer capítulo de la novela, Jarnés sugiere que la causa de la alienación del ser humano es su progresiva automatización, factor que deshumaniza al individuo y suprime su capacidad de actuar de manera personal y original. El banco se presenta como emblema de la sociedad alienante en la que se encuentra el protagonista. Es aquí donde comienza y termina la historia, y es aquí donde Sánchez tomará la decisión de suicidarse. A este propósito, hay que recordar que la actitud de los vanguardistas frente a lo que Víctor Fuentes denomina «costumbrismo de lo moderno» —o

⁵ Se ha señalado la probable influencia del Augusto Pérez unamuniano sobre el Juan Sánchez jarnesiano. Sin embargo, como apunta E. de Nora, mientras el primero lucha dramática e insolublemente frente al *ser o no ser*, el segundo sufre por no *parecer*; en otras palabras, el primer caso afecta a la proyección exterior del ser, el segundo, en cambio, a su sustancia (Nora, 1963, pp. 178-179). En otros lugares he señalado cómo la correspondencia de temas e imágenes en varios autores de la misma época no siempre es consecuencia de una lectura directa de los textos, sino que se trata más bien de un 'contagio' de códigos culturales presentes en los años en cuestión (Sbriziolo, en prensa).

⁶ Jarnés, 1996, p. 36.

sea la civilización industrial de principios del siglo— es ambivalente: si por un lado quedan fascinados por las novedades tecnológicas y las máquinas, exaltando el dinamismo y el cosmopolitismo, por otro lado, con una vena de escepticismo «condenan el automatismo y la masificación, como fuerzas negadoras de la vida y del hombre»⁷.

De la misma manera que el hombre, también el ambiente de la novela de Jarnés sufre una desintegración que, gracias al influjo de la técnica cubista y de la greguería ramoniana, lleva a una visión aberrada de los objetos representados: la puerta giratoria del banco se convierte en una «estrella»; las ventanillas son ahora «diminutos escenarios por donde asoma la cabeza un hábil prestidigitador» que maneja monedas, billetes y papelitos colorados; una máquina de escribir sonríe con sus «cuatro filas de dientes» y las cifras se menean en una «danza epiléptica»⁸. Todo el capítulo es una explosión vanguardista de imágenes y metáforas basadas en parte en el color amarillo que domina en el «Arca de Trigo»/banco: «espiga», «lluvia de oro», «cuentas amarillas de un precioso collar», «racimo dorado», «rubio dios de los campos», son algunas de las expresiones utilizadas para representar el trigo/dinero.

Como se ha dicho, a lo largo de la novela, se nos presenta a Sánchez afanándose por lograr una personalidad⁹, impulsado por la necesidad de afirmarse como individuo y distinguirse de los demás. El mismo Jarnés advierte: «hay un modo de ser 'alguien' muy penoso de conseguir, que es 'ser de todos'»¹⁰. Es Arturo —consejero, contemplador de las desventuras de Juan, casi narrador testigo de la novela— quien le explica a su amigo:

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,

⁷ Fuentes, 1983, p. 160.

⁸ A este propósito, Fuentes habla de «desconstrucción del sistema espacial de la representación tridimensional» (Fuentes, 1989, p. 85).

⁹ Precisa P. Ilie que no basta con que el personaje encuentre su individualidad, sino que lo más importante es que logre su personalidad, siendo estas dos cosas distintas: la individualidad es como el recipiente en el que se contiene la personalidad (Ilie, 1983, pp. 225-239).

¹⁰ Jarnés, 1996, p. 110.

a geometrías colectivas, donde no caben profundas contradicciones individuales¹¹.

Estas afirmaciones irónicas del autor aragonés parecen referirse a nuestra vida moderna: de hecho, hoy en día la red de Internet, el correo electrónico y el móvil son elementos reveladores del vínculo que tenemos con la realidad y con la gente a nuestro alrededor. No es este el contexto apropiado para discutir sobre los aspectos positivos o negativos de los nuevos medios de comunicación; lo que se quiere evidenciar aquí es su impacto sobre la esfera social del individuo, la actitud que el *Homo Cellularis*, como lo ha definido Umberto Eco¹², tiene frente a estos objetos. A través de ellos, se pone de manifiesto la incapacidad del ser humano de enfrentarse a la distancia, a la ausencia, a la soledad; incapacidad que nos lleva a estar pendientes de unas máquinas porque, si no nos llama o escribe nadie, nosotros mismos nos sentimos 'nadie'. Igual que los hombres de principios del siglo XX, los hombres de hoy estamos afectados por un sentido de incertidumbre que intentamos suplir con la comunicación: 'comunico *ergo sum*' se podría definir el nuevo lema del hombre contemporáneo, cuya esencia depende, igual que para Juan Sánchez, únicamente de los otros. En el primer capítulo de la novela de Jarnés, cuando Sánchez no consigue que el cajero del banco reconozca su identidad, es él mismo quien sugiere este fenómeno:

Esta escena del Banco Agrícola se repite diariamente en mi vida. Mi tragedia es abrumadora, tiene muy profunda la raíz. Vea usted que no se trata de fortuna o desdicha, de obrar bien o mal, de producir o de evitar algo nefasto. Se trata de algo anterior a mi voluntad, anterior al Destino. Se trata de «ser». Fíjese bien: ¡ni siquiera de existir! ¡De ser! Porque a fuerza de pensar mucho en mí mismo, he deducido que, aún suponiendo que exista, «no soy»¹³.

Al final de la escena del banco, el personaje consigue atestiguar su identidad por medio de un recurso que, de manera tragicómica (la gente a su alrededor se echa a reír, pero como advierte el mismo autor, es una contienda que termina «dramáticamente») le identifica

¹¹ Jarnés, 1996, p. 177.

¹² Eco, 2005.

¹³ Jarnés, 1996, p. 46.

de una vez: un tatuaje con su nombre «firmado y rubricado» en el pecho, para que todo el mundo le reconozca. Más tarde, Juan mismo reflexionará sobre este mecanismo de identificación: «Ser o no ser. Hallarse a merced de un registro civil, de una cédula falsificada, de un pasaporte. Esperar a que alguien nos diga qué somos»¹⁴. Este fenómeno de cosificación, degradante para el protagonista, nos demuestra que los demás tienen el poder de crear para el individuo una personalidad que se convertirá en su 'yo social'. Será otra vez Arturo quien le explique esta teoría:

Nuestra firma y rúbrica la vamos dejando nosotros en el pecho de los demás, en la medida en que influimos en su vida. Nuestra personalidad está repartida entre todos los pechos que nos aman o nos odian. Nada llevamos con nosotros; son los demás quienes fabricaron y guardan nuestra personalidad¹⁵.

En fin, Juan no puede verse a sí tal como le ven los otros, y al mismo tiempo los otros no pueden verle a él tal como él se ve a sí mismo. De ahí que, por un fatal mecanismo pirandelliano, el personaje nunca llegará a conocer a su verdadero y único 'yo', porque no existe un verdadero y único 'yo'. De hecho, se trata del mismo drama experimentado por Moscarda, protagonista de la novela de Pirandello *Uno, ninguno y cien mil*, de 1926, que al darse cuenta de que la gente le ve de mil maneras diferentes, concluye al final que él no es 'nadie':

L'idea che gli altri vedevano in me uno che non ero io quale mi conoscevo; uno che essi soltanto potevano conoscere guardandomi da fuori con occhi che non erano i miei e che mi davano un aspetto destinato a restarmi sempre estraneo, pur essendo in me, pur essendo il mio per loro (un 'mio' dunque che non era per me!); una vita nella quale, pur essendo la mia per loro, io non potevo penetrare, quest'idea non mi diede più requie¹⁶.

El empleado del banco que le exige a Juan Sánchez que se identifique a través de «firmas, créditos, certidumbres, evidencias...» nos atestigua la necesidad de que haya algo escrito para que el individuo

¹⁴ Jarnés, 1996, p. 92.

¹⁵ Jarnés, 1996, p. 239.

¹⁶ Pirandello, 1945, p. 1227.

pueda existir. En nuestra época Maurizio Ferraris ha afirmado que hoy en día el móvil se ha convertido en un gran constructor de realidades sociales, gracias a su capacidad de abarcar lo que el escritor denomina «iscrizioni»¹⁷. Son formas escritas que dan cuenta de nuestra existencia en el mundo, dado que el hombre se considera miembro de una comunidad sólo al dejar huellas escritas de su presencia: documentos, cartas, billetes de avión etc., elementos que tienen cabida dentro de los ordenadores y que, según Ferraris, paulatinamente van entrando también en nuestros móviles. Por consiguiente, el móvil es una máquina ya no sólo para hablar, sino también para escribir, característica que lo convierte en un instrumento que, como un demiurgo, es capaz de crear nuestra propia identidad social¹⁸. Al hablar de la «ontología del telefonino», por lo tanto, Ferraris evidencia una nueva manera de estar en el mundo, de ahí que la reflexión sobre el móvil se convierte en discusión filosófica. Como apunta Daniela Padoan:

Giocando sull'affermazione che, come la morte in Heidegger, il telefonino - sintesi di ubiquità e di individualità - è solo nostro, Ferraris trasforma l'heideggeriano 'Essere e tempo' in 'Essere e campo', indagando su un 'essere-al-telefonino' capace di ridefinire i modi in cui si manifesta il nostro stare al mondo¹⁹.

Ahora bien, si en la novela de Jarnés no aparece, por supuesto, el objeto 'móvil', es verdad que se nos presenta una variedad de circunstancias en las cuales el alienado protagonista, al actuar dentro de un mundo dominado por la indiferencia, se convierte en símbolo de una realidad que aún hoy, lo repetimos, nos parece muy actual. Como subraya Sosa Antonietti: «Parece referirse a la *aldea global* de nuestro tiempo cuando Arturo afirma que: “[...] el mundo, nuestro

¹⁷ Ferraris, 2005.

¹⁸ No puede pasar desapercibido el hecho de que, tal como sugieren los estudios sociológicos, el móvil, lejos de promover las relaciones sociales, lleva sin duda a una progresiva individualización, verdadera enfermedad de la época moderna, dado que con esta invención se ha permitido desarrollar funciones y actividades públicas que antes sólo se podían hacer en persona: «There is a secular trend toward increased individualization, and in this context the phone has played a modest part in cementing a more individualized social psychology» (Burgess, 2004, p. 68).

¹⁹ Padoan, 2005.

mundo, comienza a ser toda la tierra”»²⁰. El entorno en el que se mueven los personajes es, conforme a la práctica vanguardista, un ambiente urbano en el que el dinero, los negocios, los bancos nos recuerdan una metrópolis de hoy en día. En efecto, la ciudad, en las novelas de Jarnés como en las de otros narradores de la época, se configura como

espacio cerrado, opresor, por cuanto obliga a los hombres a someterse a un ritmo mecánico y deshumanizado. Espacio representativo de una sociedad moderna, estandarizada, en el que se producen las grandes concentraciones humanas, en las que el hombre pierde su valor como individuo, comportándose como hombre masa²¹.

Otra causa de la alienación del hombre es, de hecho, la supremacía de la masa, que llega a ahogar la voluntad del individuo. Leemos en el segundo capítulo de *Locura y muerte de Nadie*:

[Juan] Es un místico amante de la personalidad. Tiembla ante la idea de gozar de una forma substancial colectiva, de un subconsciente sólo colectivo, de un alma común. Pretendió crearse un rostro, acentuarse, al menos, un defecto, estilizarse alguna aberración que pudiera izar como bandera de un carácter: Nada logró²².

Sin embargo, a la hora de utilizar la expresión ‘masa’, hay que precisar un concepto muy importante: Juan Sánchez y Sánchez, títere incapaz de gestionar su propio zumbel (según la metáfora que el mismo Jarnés propone en su novela de 1930) no se puede considerar un ‘hombre-masa’. En nuestra ayuda acuden las palabras de Emilia de Zuleta, quien, al citar al Ortega de *La rebelión de las masas*, explica: «Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo —en bien o en mal— por razones especiales, sino que se siente ‘como todo el mundo’ y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás»²³. Según el filósofo madrileño, el hombre-masa, al ser producto de una época de estabilidad política, riqueza económica, y evolución tecnológica, no tiene aspiraciones ni proyectos, su único objetivo es el bienestar, es el «niño mimado» de la historia, porque

²⁰ Sosa Antonietti, 1999, p. 202.

²¹ Martínez Latre, 1979, p. 178.

²² Jarnés, 1996, p. 47.

²³ Zuleta, 1977, p. 182.

no tiene gratitud hacia lo que le ha hecho fácil su existencia. Y en este sentido, el protagonista de *Locura y muerte de Nadie*, al tener sus inquietudes y sus ansias de ser 'alguien', se distinguiría del hombre-masa. «Paradójicamente, la conciencia de Juan Sánchez de pertenecer a la masa lo distancia de ella» y le acerca al «'hombre selecto' orteguiano, éste sí, dotado de conciencia crítica»²⁴. De Nora ha definido a Sánchez una «especie de moderno Quijote, al que secó el juicio la lectura de *La rebelión de las masas*, la orteguiana obsesión de pertenecer al mágico mundo cerrado de 'los mejores'»²⁵. Sánchez no es, pues, un antihéroe como los demás protagonistas de las prosas de esta época, sino un héroe dotado de su propia capacidad de enfrentarse al mundo, aunque sin éxito al final. En cambio, su antagonista Arturo, al sentir ansias de autoanulación y al desear confundirse con los demás, representaría el prototipo del antihéroe vanguardista. Por ello, cuando Matilde confunde su nombre con el de su otro amante, Arturo

se siente resbalar por la deliciosa 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 domésticos, sin opiniones, sin prejuicios, sin pasado y sin futuro, con un fugaz y encantador presente²⁶.

Al reflejar las múltiples facetas del contexto histórico de las primeras décadas del siglo XX, la novela del autor aragonés encierra una crítica a la burguesía y a la sociedad de consumo. Jarnés llega así a identificar el banco como espacio simbólico de esta sociedad capitalista, donde el hombre es sólo un número y una firma y pierde por completo su valor como individuo. En esta óptica, el suceso del hundimiento del Banco Agrícola adquiere un significado más profundo y real, reflejando las vicisitudes de la España de entonces, que según nuestro análisis, encuentran una correspondencia en la moderna sociedad de hoy²⁷. Por tanto, el trauma personal de Sánchez se

²⁴ Lanz, 2003b, p. 20.

²⁵ Nora, 1963, p. 178.

²⁶ Jarnés, 1996, p. 66. Asimismo, cuando en el club una chica le abraza creyendo que es Pepe, un conocido suyo, la respuesta de Arturo es: «Puedo serlo, si quieres» (Jarnés, 1996, p. 214).

²⁷ Sugiere Fuentes que el tema de la muerte, en *Locura y muerte de Nadie* así como en *Teoría del zumbel* y en *Paula y Paulita*, «apunta a la extinción de lo falso y lo

inscribe, a su vez, dentro de la angustia existencial de una época, fenómeno que llega a destruir del todo la ya incierta confianza que los vanguardistas tenían en la civilización moderna. Observa Fuentes:

A medida que la fachada de prosperidad del régimen de la dictadura se va deteriorando —en las fechas del hundimiento económico de Wall Street y del colapso de los mercados internacionales— se nota, en estas narraciones una creciente desaparición de la euforia y del optimismo, y su sustitución por la desilusión, la desazón y el pesimismo²⁸.

La falta de una identidad unívoca no afecta sólo a Juan, sino también a los demás personajes: Matilde para Arturo es ‘Rebeca’; ésta a su vez le dice a Arturo ‘Alfredo’, equivocándose con el nombre de su otro amante; en el club, a Juan una chica le cita creyendo que es un tal Juan Martínez y otra chica abraza a Arturo creyendo que es un tal Pepe. Asimismo, cuando se relata el incendio del edificio donde vivía el matrimonio Lavalle, resulta que la pareja que encuentran quemada no está formada por marido y mujer —como todos creen al principio— sino por la señora y su amante, que, irónicamente, es el socio de su marido, exactamente como en el triángulo amoroso de Matilde, Alfredo y Juan. Todos tienen, en fondo, una múltiple personalidad. Hasta el médico Patricio, el «hombre integral», el único verdadero hombre que puede hacer feliz a Matilde, al ser ‘entero’ y completo²⁹ (y de hecho Matilde acaba con él al final de la novela), es portavoz de este relativismo al afirmar: «¿Qué más da ser Caín o Abel? Luego, a lo largo de la historia, las simpatías acaban por repartirse entre el verdugo y la víctima, los terrenos por perderse sus confines, las verdaderas causas por olvidarse»³⁰. Dicho sea de paso que, por las mismas fechas, Unamuno en su drama *El Otro* (1926) presenta a dos gemelos que, luchando por una mujer hasta matarse el uno al otro, simbolizan el desdoblamiento de una sola personalidad, las dos caras de un mismo ser; es en el segundo acto donde se hace pa-

caduco y, dentro de su sentido iniciático, lleva implícito un nuevo nacimiento. También podríamos vincular esto, en un plano alegórico, al hundimiento del tinglado político-social de la Restauración y al advenimiento de la República» (Fuentes, 1989, p. 73).

²⁸ Fuentes, 1983, pp. 160-161.

²⁹ Entre otros, ver Lanz, 2003b, p. 21.

³⁰ Jarnés, 1996, p. 111.

tente todo el relativismo unamuniano, cuando Cosme, o Damián, es decir *el Otro*, llega a gritar: «¿Yo? ¿Asesino yo? ¿Pero quién soy yo? ¿Quién es el asesino? ¿Quién el asesinado? ¿Quién el verdugo? ¿Quién la víctima? ¿Quién Caín? ¿Quién Abel? ¿Quién soy yo, Cosme o Damián?» (acto II, escena IV)³¹.

Por lo que atañe a esa búsqueda que atraviesa toda la obra — búsqueda de conocimiento, de identidad— Juan José Lanz ha afirmado que cada personaje desarrolla un papel fundamental al contribuir a ella, cada uno desde su punto de vista, y esto ocurre gracias a la pluralidad de perspectivas, que encuentra su inspiración en el perspectivismo orteguiano. De este modo, cada eje narrativo añadiría una nueva contribución a la obra que, enriqueciéndose también con la óptica de su lector, llega a ser fragmentaria y múltiple, arte deshumanizado, y refleja así la esencia misma de la tragedia narrada³².

Sin embargo, a la hora de hablar de arte deshumanizado, hay que precisar la posición de Jarnés frente al concepto de ‘deshumanización’. Como es sabido, el autor rechazó siempre la definición de ‘novela deshumanizada’ referida a sus creaciones vanguardistas, optando por la denominación ‘novela lírica’. En efecto, rastreando a fondo la producción jarnesiana, sobre todo a partir de 1929–1930, es evidente, en línea con el giro rehumanizador que todo el arte experimenta en estas fechas, una atención a la vida, definida por el autor «nuestra vida: única realidad, única verdadera, única primera premisa de todos los silogismos que puedan después urdir el filósofo y el artista»³³. Como muestra de esto, cabe señalar los prólogos de las tres novelas *Locura y muerte de Nadie* y *Paula y Paulita*, ambas de 1929, y *Teoría del zumbel*, de 1930. «La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano», leemos en el prólogo de la novela que aquí hemos analizado; cita de Ortega (*Meditaciones del «Quijote»*, 1914) que Jarnés pone como encabezamiento a su obra. A este propósito, recuerda Gullón que Jarnés «no era un creyente en la teoría del arte por el arte; creía en algo más claro y noble: en la dignidad del arte al servicio del hombre, al servicio de cuanto hay de no cadu-

³¹ Unamuno, 1996, pp. 434–435.

³² Lanz, 2003a, pp. 175–213.

³³ Jarnés, 1930, p. 400. Herrero Senés pone en relación la actitud ‘vitalista’ de Jarnés con su conocimiento y admiración por Nietzsche, manifiesta también en otros de los presupuestos ideológicos jarnesianos: individualismo, optimismo, preocupación ética, elitismo, voluntad de fusión de arte y vida (Herrero Senés, 2003).

co e imperecedero en el espíritu humano»³⁴. La importancia otorgada a los aspectos formales y las técnicas, éstas sí, deshumanizadas *in strictu sensu*, ha llevado a menudo a no considerar que el profundo significado último de las novelas jarnesianas se inspira nada más que en el hombre, el «hombre integral», como él mismo lo define. Por ello, la obra en cuestión es «Una novela que, por las circunstanciales e intemporales tensiones humanas que la galvanizan, no puede admitir, de ninguna manera, el rótulo de *deshumanizada*»³⁵.

La modernidad intelectual y estética de Jarnés ha sido muchas veces defendida, sobre todo por lo que respecta a sus escritos ensayísticos y de crítica literaria; dentro de las obras de ficción, en cambio, se suelen ‘salvar’ de lo percedero solamente unas pocas, las que más se acercan al género del ensayo, entre las que está la novela que hemos estudiado³⁶. Llegados a este punto, se puede concluir que no importa tanto la etiqueta que se les ponga a las novelas jarnesianas: ‘deshumanizadas’, ‘líricas’, ‘vanguardistas’, ‘novelas ensayo’, etc. Tal como hemos pretendido demostrar, *Locura y muerte de Nadie* se resiste al paso del tiempo, proporcionando al lector de hoy reflexiones todavía muy actuales. El tema de la identidad, quimera vanguardista frecuente entonces en las letras no sólo españolas, sino europeas, encuentra una correspondencia en nuestra época actual en la que, como en la *Edad de Plata*, las certidumbres del individuo se resquebrajan y se hace patente su insatisfacción vital, poniendo de manifiesto el drama humano y social del hombre en la sociedad de consumo. Juan Sánchez, «fanático perseguidor de su propia esencia»³⁷, sigue representando hoy en día el prototipo del hombre moderno, ‘hombre perdido’ —diría Gómez de la Serna— que, a falta de fuertes ideologías, no encuentra un equilibrio en su estar en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Burgess, A., *Cellular phones, public fears, and a culture of precaution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
 Eco, U., «Il telefonino e la verità», *La bustina di Minerva*, *L'Espresso*, 15/09/05.
 Ferraris, M., *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani, 2005.

³⁴ Gullón, 1949, p. 8.

³⁵ Sosa Antonietti, 1999, p. 203.

³⁶ Gracia, 2003.

³⁷ Jarnés, 1996, p. 47.

- Fuentes, V., «La narrativa española de vanguardia (1923-1931), un ensayo de interpretación», en *La novela lírica, II. Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*, ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, 1983, pp. 155-163.
- *Benjamín Jarnés: Bio-grafía y Metaficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- Gracia, J., «Fuera del foco: la prosa de ideas de Jarnés», *Ínsula*, 673, 2003, pp. 12-13.
- Gullón, R., «Benjamín Jarnés», *Ínsula*, 46, 1949, p. 8.
- Herrero Senés, J., «El arte por la vida: Jarnés y Nietzsche», *Ínsula*, 673, 2003, pp. 27-29.
- Ilie, P., «Benjamín Jarnés: aspectos de la novela deshumanizada», en *La novela lírica, II. Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*, ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, 1983, pp. 225-239.
- Jarnés, B., «El texto desconocido», *Revista de Occidente*, XXVII, 81, marzo 1930, pp. 428-432.
- *Locura y muerte de Nadie*, Madrid, Viamonte, 1996 [1929].
- Lanz, J. J., «Entre deshumanización y rehumanización: Perspectivas orteguianas en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés», *Bulletin Hispanique*, 1, 2003a, pp. 175-213.
- «Fragmento, perspectiva y conocimiento en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés», *Ínsula*, 673, 2003b, pp. 18-21.
- Martínez Latre, M. P., *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.
- Nora, E. G. de, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Madrid, Gredos, 1963.
- Ortega y Gasset, J., *Meditaciones sobre el «Quijote». Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa Calpe, 1969 [1925].
- *La rebelión de las masas*, Madrid, Castalia, 1998 [1930].
- Padoan, D., «Stare al mondo nell'era del telefonino», *Il Manifesto*, 21/09/05.
- Pirandello, L., *Uno, nessuno e centomila*, en *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1945, pp. 1213-1343.
- Sbriziolo, C., «Tracce pirandelliane nella letteratura spagnola della *Edad de Plata*», *XVIII Congreso Internacional de la A.I.P.I. (Associazione Internazionale Professori di Italiano) La penisola iberica e l'Italia: rapporti storico-culturali, linguistici e letterari*, Oviedo, 3-6 septiembre 2008, en prensa.
- Sosa Antonietti, M. B., «Género e intertextualidad en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés», *Castilla*, 24, 1999, pp. 191-205.
- Unamuno, M. de, *El Otro*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, vol. III, pp. 413-460.
- Zuleta, E. de, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977.