



Hipertexto 8  
Verano 2008  
pp. 49-62

**El vanguardista juego de los narradores en  
*Teoría del zumbel* de Benjamín Jarnés**

Cora Requena Hidalgo  
Universidad Complutense de Madrid

Hipertexto

**B**enjamín Jarnés es, sin duda, el novelista español de vanguardia que recibió mejor crítica dentro del ambiente literario de la España de principios del siglo XX. Sus novelas *Paula y Paulita* y *Teoría del zumbel* contaron desde el momento de su publicación con la aprobación y la aclamación del público, de los círculos académicos y de la prensa. La utilización de algunos recursos queridos a los vanguardistas, su estilo fino, su ironía y el compromiso social presente en sus novelas son algunos de los elementos que dieron fama al estilo de Jarnés entre los escritores del grupo vanguardista que emergió bajo el alero de las ideas desarrolladas por José Ortega y Gasset sobre el arte y la literatura. Pero, quizás, lo que logró hacer brillar su obra con una mayor claridad que la del resto de narradores españoles del periodo sea el hecho de que Jarnés integró con notable precisión los postulados que venía proponiendo la vanguardia literaria europea y les dio una organización coherente, apoyada en un estilo de escritura claro, lúdico y sumamente delicado.

El vanguardismo se encuentra presente en la obra de Jarnés no sólo en la incorporación de algunos recursos escriturales de vanguardia que se verán más adelante, sino, de manera especial, en la contraposición permanente entre la vieja y la nueva escuela —ambas presentes y en pugna en el primer tercio del siglo XX en España—, en la visión irónica de la literatura tradicional y en la propuesta de una nueva forma de mirar y de hablar sobre el mundo. En este contexto, es importante señalar la enorme importancia que cobra la historia contada, los símbolos utilizados, las digresiones y la figura misma del narrador (y sus diversos planos de realidad); aspectos todos ellos que deben ser necesariamente considerados en conjunto y en relación recíproca e inseparable.

El narrador jarnesiano analizado en este artículo, esquizofrénico, fraccionado en una serie de voces que conforman el relato, destruye la imagen del narrador tradicional, incuestionable, señor indiscutido del relato. El juego que se desarrolla, por tanto, en *Teoría del zumbel* permite no sólo cuestionar la veracidad de los puntos de vista, sino también lograr la fusión de las voces contrarias de cada uno de los narradores que intervienen en el relato. Frente a este tipo de narrador, el lector debe decidir si asume una conducta pasiva de recepción o si, por el contrario, se suma al juego, activo y lúdico, de desciframiento; aunque, obviamente, la elección correcta está clara si se quiere entrar verdaderamente en el universo ficcional de las novelas de Jarnés.

## 1. Benjamín Jarnés y su época.

Jarnés nació en 1888 en Zaragoza y murió en 1949 en Madrid. Fue biógrafo, novelista, ensayista, crítico literario y traductor. Hijo de un sastre sacristán, estudió por razones económicas en tres seminarios distintos hasta que en 1910 se incorporó al Regimiento de Infantería de Aragón. Ingresó en 1912 a la Escuela Normal Superior de Maestros como alumno libre y ese mismo año publicó un folleto titulado *La obediencia militar*, con el que ganó el primer premio en el certamen literario del cuerpo de Infantería y un reloj de plata. Fue destinado a Jaca en 1917 donde colaboró en *La Crónica de Aragón*, *El Pirineo Aragonés*, *El Pilar* y *La Unión*. En 1920 se instaló en Madrid y pasó a formar parte del grupo de José Ortega y Gasset y de *Revista de Occidente* en la que practicó la crítica literaria. Colaboró también en las revistas *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Cruz y raya*, *Ronsel y Proa*, entre otras. La primera de sus novelas en ser acogida con verdadero entusiasmo por los escritores más importantes de la época fue *El profesor inútil*, que data de 1926 y que inauguró la colección *Nova Novarum* de *Revista de Occidente*. Después de la Guerra Civil española Jarnés se exilió en México y regresó a España en 1948. Un año después murió en Madrid.

En su vida madrileña, Jarnés se sumergió en la nueva corriente literaria que llegaba desde los distintos rincones de Europa a través de la tertulia del *Café de Oriente* o de las redacciones de *Revista de Occidente* y de *La Gaceta Literaria*. Los postulados de la nueva escuela eran bastante precisos: terminar con el realismo y con los últimos restos del romanticismo, hacer “arte puro”, propiciar el cambio estético en la sensibilidad de las masas, distanciarse de lo anecdótico, incorporar la reflexión al espacio de la ficción (ensayo), renovar el lenguaje para hacerlo más acorde con la nueva sensibilidad, huir de los nacionalismos, etcétera. Aun cuando fuese cierto que, como ha afirmado en numerosas ocasiones Francisco Ayala, no existiera una verdadera conciencia de grupo homogéneo o de generación en los novelistas de este periodo (Rosa Chacel, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Corpus Barga, etc.) sí se pueden rastrear algunas ideas concretas, presentes también en, por ejemplo, la obra de Chacel, que fueron el punto de referencia para todos estos escritores. En el caso de Jarnés las podemos ver claramente en el prólogo a *Teoría del zumbel*, en el que desarrolla, entre otras, la nueva idea de la “realidad”, particular, distanciada de toda objetividad e inconsciente. Según Jarnés, sólo mediante la confluencia de “lo consciente”, “lo inconsciente personal” y “lo inconsciente colectivo” el sujeto puede acercarse a una idea aproximada de la realidad y hablar de ella, pues como él afirma “la realidad es una sierva, un ente sin personalidad definida, cuyo

oficio es penetrar en nuestro harén para hacer poner en pie alguna bella imagen dormida”. De esta confluencia nace justamente el estilo, que es el que crea el mundo, es decir, del equilibrio entre la pasión y la razón.

De la mano de esta concepción de la realidad disociada emerge con fuerza la presencia del espacio del inconsciente, del sueño. En él “se producen las auténticas —y sorprendentes—, coherencias”, pues en él “todo es sacudido, descuartizado, transformado en un nuevo engranaje”, lo circunstancial se desprende del fenómeno y aparece la chispa, el eslabón que ilumina la realidad. Sólo mediante el sueño el artista entra en su memoria, verdadero almacén de experiencias y sensaciones”, y su espíritu “todo lo rectifica y ordena según la única verdad posible, según la realidad [...] de nuestra vida”. El sueño, el ensueño y la vigilia inquieta, y, junto con ellos, la inteligencia.

## 2. Teoría del zumbel.

En *Teoría del zumbel* (1930) se hallan contenidas todas las características que han hecho especiales las novelas de Benjamín Jarnés: el intelectualismo, las digresiones de corte ensayístico, el tono lírico, las imágenes extrañamente metafóricas, el experimentalismo, el delicado erotismo, el ingenio y la agudeza, la ironía, las reflexiones metaliterarias, etcétera. Uno de sus aspectos más interesantes, sin duda alguna, que se relaciona con esta entonces nueva manera de enfrentar el texto y la escritura, es el juego que se plantea en la novela entre los distintos niveles narrativos y la presencia de diversos narradores que ponen en jaque la veracidad tanto del relato como de las focalizaciones adoptadas por la voz narradora.

Desde el inicio de la novela el narrador demuestra contar con una clara conciencia autorial, puesto que, además de encontrarse presente en el acto mismo de escritura, comienza preguntándose por las palabras adecuadas que debe utilizar para describir a su personaje protagónico, plantea preguntas retóricas, manifiesta sorpresa ante lo que él mismo describe e involucra al lector como cómplice en la imagen creada. Así, a partir del momento en que la voz narradora hace los guiños necesarios para que el acto de narración se transforme en acto colectivo, se inicia una “estampa” de la historia en la que el narrador pareciera dirigirse a un lector crédulo, de corte decimonónico, al que insta a participar de manera pasiva en la intelección de la historia y a entregarse, por tanto, como un simple espectador a la veracidad de su punto de vista frente a los personajes y a los hechos narrados.

Existe, por tanto, un proyecto planteado de antemano, reforzado más adelante por la idea de escribir una “novela blanca”. Este proyecto, sin embargo, no es el que finalmente estructura la novela, sino, como queda claro en el transcurso del relato, aquel que tiene que ver con una nueva formulación del arte, de la literatura y, sobre todo, con una nueva concepción del ser humano. Es por ello que la incorporación de las diversas voces narrativas (o narradores), sus reflexiones metaliterarias y filosóficas, sus tonos, y la confusión que todo ello plantea, van configurando diversos niveles narrativos que se reemplazan, se sustituyen y se superponen haciendo posible que el lector deje de ser un mero espectador y pase a ser parte fundamental en la búsqueda del sentido final del texto.

En *Teoría del zumbel* tenemos, así, una especie de narrador esquizofrénico. Por un lado encontramos un narrador supuestamente omnisciente que, además, tiene conciencia

de crear una historia con determinadas características; y, por otro, un narrador que participa en los acontecimientos que se van sucediendo dentro del plano diegético (homodiegético). Existe también el personaje “yo”, que se identifica a sí mismo (y al que identifican, a su vez, los demás personajes) con el narrador-personaje anterior, pero que no posee ni su estilo ni su conocimiento de los hechos. Finalmente, encontramos una nueva voz narrativa, que corresponde al gran narrador que estructura la novela y cuyo proyecto debe ser desentrañado por el lector. Es éste último el único realmente omnisciente, el que introduce las digresiones metaliterarias, reproduce el estilo del prólogo y deja entrever en su narración una voz genuinamente vanguardista. Su aparición, ya bastante adelantada la historia, cuestiona la veracidad del que, hasta entonces, funcionaba como narrador extradiegético, reemplazándolo y produciendo, así, el cambio estilístico, temático y narrativo que plantea la novela.

### 3. La historia.

Blanca es, en apariencia, el personaje protagonista en *Teoría del Zumbel*. Es la hija menor del fiscal Gómez Bravo y medio hermana de Julia por parte de padre. Tanto Blanca como su hermana Julia llevan una vida de castidad absoluta dirigida por el implacable padre Valdivia, que se encarga de proporcionarles tanto el catecismo como sus lecturas personales.

Dado que Julia padece reumatismo debe someterse cada cierto tiempo a una cura fuera de casa, y es justamente su último ataque el que da comienzo a la historia de la novela, cuando Blanca viaja con su hermana al balneario y conoce a un joven, rico y libertino, que es dueño de la Banca Bermúdez. Cuando Julia se entera del acontecimiento se entrevista con el padre Valdivia y ambos deciden que el incidente ha sido una señal divina, pues Dios quiere la conversión del muchacho, de nombre Saulo, por medio de su sierva, la cándida Blanca. Se inician entonces los preparativos para la redención de Saulo y para la apropiación de su riqueza; se forma un Consejo integrado por el médico del balneario, el padre Valdivia, el novelista y Julia por secretaria.

El “escritor” comienza de inmediato su labor de cronista de los hechos y entrevista sucesivamente al padre Valdivia y a Saulo, que ya ha iniciado su relación amorosa con Blanca, pero aún no le ha dicho que su situación financiera es precaria. Ignorante de la farsa que se urde en torno a él, Saulo pretende cambiar su vida junto a Blanca, dejar el libertinaje y reconstruir su fortuna derrochada.

Acto seguido aparece en escena el doctor Carrasco, viejo amigo de Saulo, que asiste a su despedida de soltero para convencerlo del error del matrimonio, más aún con una mujer que para él no deja de ser cursi, provinciana y pobre. Pero ni Carrasco ni Paulina, que le invita a pasar con ella su última noche de soltero, logran hacer cambiar de idea a Saulo, que se marcha al balneario en busca de Blanca. En el camino, entre los chopos, aparece ante Saulo la figura de su abuelo, que le recrimina por haber derrochado la fortuna que tanto le costó conseguir. El abuelo le pide que le devuelva su reloj de oro, símbolo de todas las privaciones que tuvo que sufrir en su vida y, al mismo tiempo, de la pureza de la unión conyugal. Saulo llora y se arrepiente del despilfarro e intenta huir soltándose del chopo que le tiene agarrado, pero, cuando lo logra, se enreda en otro. Esta vez aparece la figura de su padre que, algo más dulcemente, continúa la reprimenda al

hijo. El reloj de oro vuelve aquí a ser símbolo de la fundación de un hogar, de la estabilidad del imperio que, a los ojos melancólicos del padre, Saulo está destinado a destruir. Atormentado, Saulo desea arreglar su vida, piensa en Blanca y logra desprenderse del chopo, pero comienza a rodearle música, un batallón de caballería, las sombras de sus antepasados, trombones, epístolas y códigos. Como en una pesadilla, todo se sucede hasta que Blanca y Paulina se funden en su vida como tiempos diferentes y como el mismo tiempo. El reloj ha comenzado a significar ahora la monotonía del paso del tiempo, la decrepitud y la lucha del protagonista contra el tiempo que le impide enmendarse.

Mientras tanto, Blanca, que espera la llegada de Saulo, comienza a cuestionarse su castidad, tiene sentimientos encontrados y recurre a sus lecturas habituales para desviar su atención. Llega un telegrama para Saulo y Blanca se entera de la despedida de soltero. Comienza entonces una escena de gran sensualidad cuando Blanca se mira en la luna del espejo, acaricia su cuerpo y se provoca un orgasmo.

Al día siguiente, el escritor se entrevista con Blanca, discuten sobre la salvación de Saulo y sobre algunos aspectos de la novela. Ya en el balneario Saulo lee el telegrama que le comunica la quiebra definitiva de la Banca Bermúdez; debe dirigirse de inmediato a la ciudad, pero se encuentra en el camino con Blanca, van a su cuarto y hacen el amor. Luego Saulo toma su automóvil y se dirige a la ciudad, el reloj le llama para que cumpla con sus antepasados, pero sufre un accidente en la carretera y es llevado a una clínica en estado inconsciente, inmóvil y sin recuerdos coherentes. Carrasco es el médico encargado de Saulo y, al mismo tiempo, quien recibe a Blanca cuando ella va a visitarlo. Blanca, ya para entonces, ha experimentado un cambio profundo: se ha peleado con su familia y sus amigas que, habiéndose enterado de la bancarrota de Saulo, intentan convencerla de que anule el matrimonio. Carrasco, por otro lado, propone a Blanca olvidar a Saulo y quedarse con él, formar una familia y recuperar su antigua forma de ser, pero Blanca lo rechaza. En la clínica, Saulo conversa con Dios, un octogenario que se dedica a coleccionar vidas, y lucha por tener una segunda oportunidad de vivir; se subleva ante el destino que le traza un dios sin fuerza para retenerle.

Cuando ya está convaleciente, Saulo roba un automóvil y se dirige, delirante aún, hacia la ciudad en busca de su pasado y del tiempo necesario para continuar su vida. Su reloj se detuvo en el accidente y Saulo visita, sin éxito, a una serie de relojeros para que le devuelvan el tiempo. Visita su casa, habla con sus amigos, pero nadie lo reconoce, salvo una antigua empleada de la Banca que le cuenta sobre la quiebra y sobre Blanca. Sólo entonces Saulo recuerda a Blanca y decide ir en su búsqueda como última posibilidad para encontrar su vida. Toma nuevamente el coche y viaja hacia el balneario; sin embargo, la velocidad vuelve a aumentar y en una nueva curva el vehículo vuelca. El reloj de oro continúa marcando las veintiuna cuarenta y tres, como lo lleva haciendo desde el primer accidente.

Hacia el final de la novela aparece Paulina junto al escritor. Ambos sorprenden a Blanca con Carrasco. Paulina le cuenta al escritor que sus personajes han seguido viviendo a su pesar, que Blanca se ha casado con Carrasco, que ha tenido un hijo de Saulo que Carrasco ha aceptado y que Saulo ha muerto en el accidente. El escritor se entrevista con Blanca y la novela termina con la imagen del hijo de Saulo tirando del zumbel de un

pequeño trompo verde.

#### 4. El relato y la presencia del narrador.

La novela comienza con la fuerte presencia del narrador sobre la historia cuya voz se caracteriza por el amaneramiento con que describe tanto a sus personajes como los acontecimientos iniciales. Existe una adjetivación exagerada, mientras que las imágenes caen con frecuencia en lo rebuscado y en la metáfora afectada. Pese a dicho tono, el discurso comienza prontamente a teñirse de ironía, aún cuando el narrador es incapaz, en esta etapa, de producir un distanciamiento mínimo real con sus personajes y con las situaciones que vive cada uno de ellos. Pronto queda claro que, a pesar de las intenciones explícitas del narrador, la historia no tratará sobre la “cándida vida de Blanca”, como en un principio era de suponer, sino, más bien, sobre la pérdida de su candidez. Es, en palabras del narrador, “en este momento [cuando] asoma un brote novelesco que debemos aprovechar. Este libro será la historia de este brote”. (Jarnés 39)

Aquí se produce el primer gran quiebre en el relato, a partir del momento en que el narrador, consciente del acto de escritura, se plantea escribir una novela sobre seres “reales”. Este narrador, hasta ahora heterodiegético, decide traspasar los límites de su propia diégesis y convertirse en narrador personaje (homodiegético) y compartir el mismo universo de sus personajes. Se inaugura, por tanto, el segundo nivel narrativo dentro de la novela también para el narrador, en el que cumplirá con el papel de “cronista” de los hechos. Es el momento en que, en rigor, se inicia la historia de la novela, cuando Blanca va con su hermana al balneario, comienzan a sucederse los acontecimientos y el narrador se identifica con el novelista y crea su personaje: “Buscar colaboradores, consejeros para la gran empresa de rectificar una vida infernal. Estos colaboradores podían ser tres [...] Un médico del alma, el padre Valdivia. Un médico del cuerpo, el director del balneario. Un espectador puro, el novelista, yo”. (Jarnés 46)

Para poder continuar con su proyecto, el narrador deja por un momento la descripción y cuenta los hechos, y, así, va perdiendo algo de su afectación inicial; sin embargo, es sólo con la aparición de Saulo cuando la ironía y la afectación vuelven evidente a un narrador que, hasta este momento, focalizaba sólo a partir de sus personajes (inicialmente desde el punto de vista de Blanca o de un narrador de corte moralista), absorbiendo sus discursos y las valoraciones del mundo que les rodea. Cuando asume el punto de vista y de habla de Julia respecto a Saulo es cuando nace realmente el juego irónico que caricaturiza a los personajes.

Al comenzar la segunda parte del primer capítulo se produce la transformación del estilo narrativo, puesto que el narrador deja el tono afectado para contar la historia y comienza a disentir del resto de los personajes; ahora se siente en libertad para hacerlo, pues él es sólo uno más entre ellos. La transformación del estilo, por tanto, viene claramente asociada al cambio de la persona narrativa: “(Aquí yo formulé un voto particular [...] Pero nadie hizo caso de mi voto [...] Retiré mi observación.)” (Jarnés 47-48)

Esta intervención es especialmente importante, pues la presencia del narrador-personaje se encuentra señalada por la utilización de los paréntesis y, por medio de ellos, el narrador se distancia de su calidad de tal para retomar su papel de personaje en el diálogo, no sin antes dejar clara la fusión existente ente ambos puntos de vista (y sobre

todo, ambos niveles narrativos), en tanto que nos relata su experiencia como personaje. Acto seguido, el narrador abandona la descripción y el relato en favor del estilo directo teatral, de tipo mimético, cuando nos presenta el primero de los diálogos entre el narrador “yo” y el padre Valdivia. La presencia de este “yo” inaugura una nueva figura que ya no corresponde a la del narrador, sino que funciona únicamente como un personaje; se simula, por tanto, el abandono de la narración y se crea un nuevo y efímero nivel diegético para este personaje. Por otra parte, es interesante notar que el tiempo en el que dialogan “yo” y el padre Valdivia corresponde curiosamente al presente de los hechos y no al pretérito hasta ahora utilizado en la narración ulterior, quebrándose de esta manera la temporalidad de la narración original. En este momento, por tanto, el narrador se ha ensombrecido y es el personaje “yo” quien asume el discurso (junto al padre Valdivia), no sin antes adoptar la personalidad del narrador-personaje, el cronista, razón por la que el padre Valdivia no nota ninguna diferencia entre las distintas personalidades del narrador.

Curiosamente, los personajes manifiestan tener conciencia del proyecto escritural, tanto del futuro como del presente: saben que el cronista recopila información y saben que el narrador (*alter ego* del cronista) está relatando en ese momento la historia, sus historias. Es decir, se saben vivos dentro de la diégesis que comparten con el personaje de “yo” y, parcialmente, con el narrador-personaje, en tanto personaje.

En la tercera parte del primer capítulo, el relato mantiene su forma presente anterior, aun cuando se retome el relato y el narrador continúe con su papel de narrador-personaje. El problema que esto plantea es que la narración ulterior se ha transformado en narración simultánea y, por tanto, los hechos que en principio ya se han producido al momento de la narración, están ahora sucediendo en tiempo presente, lo que claramente plantea la posibilidad de que exista un tercer nivel narrativo, superior a los hasta ahora presentes en la novela: “Yo me inhibo. No quiero pertenecer a ninguna Junta para rectificación de existencias. Asistiré a la vista desde mi banco, tomaré notas, me seguiré procurando entrevistas, escribiré mi diario estival de espaldas a toda subterránea manipulación [...] Comienzo esta misma tarde a apilar testimonios, apuntes”. (Jarnés 56)

Más adelante se produce un nuevo diálogo, esta vez entre “yo” y Saulo, que tiene las mismas características del anterior. En este diálogo el narrador vuelve a imponerse como el gran cronista de los acontecimientos, poderoso frente a su personaje; sin embargo, la cantidad de información con la que cuenta parece haberse reducido considerablemente: “—Yo: Confía en mí. Yo tengo el deber de recoger todas las palpitaciones del sumario. Pero el sumario es secreto” (Jarnés 61), y algo más adelante: “—Yo: Yo no sentencio. Redacto, firmo y edito”. (Jarnés 68)

La confusión de los tiempos verbales, el cambio de estilo indirecto en directo, la ignorancia ante los hechos que están ocurriendo en el plano diegético (es decir, su pérdida de omnisciencia) revelan la distancia que existe entre un hipotético primer narrador (que escribe o cuenta su historia cuando ésta ya ha concluido) y este narrador homodiegético al que se le escapan continuamente los detalles de los acontecimientos que no presencia en tiempo real. En lo que respecta al nivel estilístico discursivo también se presenta en este diálogo un cambio notable, pues los términos, los conceptos, que el narrador incorpora a su relato se vuelven, por primera vez, propios del imaginario vanguardista y marcan la transformación que, en todos los planos, se está produciendo en la novela: se reemplaza la adjetivación artificiosa, que aún pervive, por expresiones del

tipo “proyección geométrica”, “le seducen como una marca nueva de coches”, “Quijote del dinamismo”, “ingeniería de las almas”, “imprimirla [a la vida de Blanca] una nueva aceleración”.

Un poco más adelante, el narrador y Saulo intercambian su parecer sobre las amigas de Saulo a las que conoce muy bien el personaje “yo”. Aun cuando este hecho se carga de gran ironía no resulta ser muy novedoso desde el momento en que, como vimos, es el personaje “yo” quien habla y no el narrador-personaje.

Un nuevo hecho interesante se produce, acto seguido, hacia el fin de esta tercera parte, cuando Saulo y “yo” discuten sobre materias metaliterarias. El tema de discusión supera aquí el nivel netamente narrativo para introducir ciertas características autoriales cuando “yo” deja de sentir a Blanca como su personaje para verlo actuar desde la distancia. Si bien es cierto que este punto de vista se corresponde con el del narrador cronista, no debe olvidarse que, como hemos dicho, “yo” es sólo un personaje y, por tanto, no tiene capacidad narrativa. Lo que sí queda claro es la nueva confusión consciente de los distintos niveles narrativos a partir de la mayor o menor cantidad de información con la que cuentan las distintas personalidades del narrador-personaje.

En la cuarta parte de este primer capítulo, surge la gran voz narrativa que mantiene el relato, el “gran narrador” extradiegético que se mantiene por encima del texto y, sobre todo, por encima de las demás imágenes de narradores, cuya aparición se ha venido anunciando con todas las transformaciones antes señaladas. Esta voz emite juicios, califica, especula, se distancia y se aproxima a sus personajes, mantiene reflexiones sobre asuntos extratextuales. Es una voz que, junto al cambio de tono, manifiesta una mayor claridad de conciencia estructurante frente al texto, a sus significaciones y a sus objetivos. Ésta es, pues, la gran conciencia que proyecta la novela y que retoma el discurso del prólogo sobre el arte y sobre el ser humano. Es, además está decirlo, el único narrador realmente omnisciente de todos los que hasta ahora han aparecido en la historia.

En el segundo capítulo titulado *Biografía de un reloj*, la historia se cuenta otra vez en tiempo presente. El narrador ha vuelto a su posición inicial para asumir la descripción de la escena en la que se celebra la despedida de soltero de Saulo. La focalización del narrador en esta descripción se corresponde con el punto de vista de Saulo, por lo que crea una secuencia en directo paralelismo con el inicio de la novela donde el narrador asume, como se ha visto, el punto de vista de otro personaje. Esto implica una evolución, desde el momento en que Saulo se ha ido perfilando como el verdadero protagonista de la novela y, por tanto, como el personaje que le resulta simpático al gran narrador de la historia (hacia el final de la novela, como se verá, este hecho tendrá aún más importancia).

El avance del relato, que profundiza en el tono descriptivo, va produciendo paulatinamente un mayor distanciamiento del narrador respecto de los hechos. Un poco más adelante viene la descripción de una atmósfera confusa, de un espacio fragmentario que descompone la realidad y que se va intensificando a medida que avanza la descripción. Es el momento en que el narrador omnisciente se va adueñando definitivamente del relato, pese a aparecer todavía de vez en cuando la voz del narrador personaje. Aquí cohabitan todavía ambos narradores, de manera que aún se muestra la disociación de la conciencia narrativa y la ilusión metaléptica del relato:

**Hipertexto 8 (2008)**

Por eso, en este momento aparezco yo, el novelista, que no debo tolerar una impertinente desviación de la novela. Saulo ha de quedar completamente libre para proseguir su ruta de héroe. Yo, que, medio dormido, había olvidado mi penoso deber de centinela, dejo un momento el sueño y acudo a restablecer la inquietud del relato perturbada por el doctor, por el eterno asesino de aventuras. Querría cambiarlas por una cursi, por una apacible normalidad [...] Irrumpo en la escena, un poco mal humorado.

—¡El novelista! ¡Aquí está el novelista! —dice Saulo [...] ¡Que él resuelva!

Ni Paulina ni Carrasco se atreven a oponerse. Soy dueño de la acción, y mi juicio es inapelable.

—Saulo —ordeno—, abandona a Paulina y vete al balneario. Debes continuar tu aventura [...] Paulina vendrá conmigo. Yo la encontraré acomodado en la novela. (Jarnés 88-89)

Durante el desarrollo de la segunda parte de este capítulo el cambio de tono del narrador se consolida. El discurso se va volviendo cada vez más confuso, integra voces, imágenes, recuerdos y apariciones que corresponden a la conciencia del protagonista. No se debe olvidar que Saulo se encuentra ebrio y que por eso es posible la aparición de esta realidad paralela y fantasmagórica en la que surgen los espectros de su abuelo y de su padre. Afloran, de esta manera, los contenidos de conciencia del personaje, sus ideas, sus recuerdos; es decir, su memoria. Aunque este cambio se manifiesta en un primer momento en un nivel netamente temático, el narrador se va tiñendo rápidamente con la experiencia del personaje y se produce, así, también el cambio estilístico e incluso narrativo en el texto. Es por ello que el narrador viaja al pasado de Saulo, hacia su vida familiar y simula ser una “súper-conciencia” que no le pertenece sino al narrador omnisciente. Se confunde, por tanto, el punto de vista (el conocimiento y la experiencia) de ambos narradores. De más está decir que, a estas alturas, es imposible que el narrador-personaje pueda tener conocimiento de los hechos pretéritos que relata. Más adelante, las imágenes se hacen aún más confusas. El narrador incorpora una referencia metaliteraria al aludir al mundo fantasmal donde todo puede aparecer y desaparecer, puesto que en él todo son sólo visiones.

En la última parte del capítulo el narrador vuelve a distanciarse al máximo de los acontecimientos y del personaje, abandona la superposición de imágenes y describe la escena de regreso a la hostería y, por ende, el fin de la ensoñación de Saulo.

En la primera parte del capítulo tercero, titulado *Elegía a un amor beodo*, el narrador inicial comienza a describir la transformación experimentada por Blanca. Sin embargo, pronto se rompe el discurso, el punto de vista y de habla de este narrador, dando paso, nuevamente, a la narración vanguardista. El distanciamiento que, como se ha visto, ya se ha producido entre ambos narradores y la supremacía del último (extradieгético y omnisciente) hace posible que el discurso afectado comience a ser cuestionado (nótese cómo, en el primer párrafo del ejemplo, la natural adjetivación del primer narrador se encuentra entrecomillada, ya sea para manifestar el distanciamiento, ya para resaltar su afectación). Junto a esto encontramos, punto seguido, la reproducción irónica de textos y consejos evangélicos, de pequeñas novelitas de fácil entendimiento y rebosantes de tópicos, de algunas revistas de belleza que enseñan a las señoritas a resaltar sus cualidades y a esconder sus defectos, etcétera. Si bien éste es un nuevo dato de tipo temático, la ironización del discurso del narrador otorga al relato un marcado carácter lúdico que transforma la narración y evidencia la conciencia del narrador

omnisciente sobre el discurso afectado que ridiculiza. El narrador ha vuelto a utilizar, momentos antes, el paréntesis para marcar su distanciamiento de los hechos que narra y de la descripción de Blanca, asumiendo abiertamente la existencia de la gran conciencia omnisciente que se encuentra ahora sobre el resto de los narradores, sobre los personajes “literarios” y sobre los hechos ficticios: “(Si el novelista brincara ahora de la cabecera de Blanca a la mesa empapada de vino donde baila, semidesnuda, la rubia Paulina... Pero tal precipitación sería imperdonable en una novela blanca). (Jarnés 124)

Al terminar esta primera parte, se describe la escena de la masturbación de Blanca y el sueño que tiene después. Nuevamente el narrador da espacio a la descripción de una realidad fragmentada, inconclusa, donde las imágenes se van superponiendo, donde afloran la conciencia, los miedos y los recuerdos de Blanca en una especie de realidad paralela que corresponde al estado de ensoñación (como ya lo había hecho en el momento de ebriedad de Saulo).

En la segunda parte del capítulo se da lugar a un nuevo diálogo directo, esta vez entre “yo” y Blanca. El diálogo tiene las mismas características que los anteriores. Se presenta nuevamente al personaje “yo” como el constructor de la historia, como el cronista de los personajes “reales”, y, cuando Blanca le recrimina su cambio de actitud y el hecho de que forme parte de la novela como personaje, “yo” responde: “Suele a veces hacer falta violentar un poco la acción, someter a altas presiones a algún personaje tardo [...]... Hay otras fuerzas. Pienso dejar sola la acción. Ya no interrogo a nadie, hasta el epílogo. (Jarnés 145-147)

En la siguiente parte el narrador reflexiona acerca de Saulo, de la vacuidad de su vida y de la pérdida de su alegría; se distancia de Saulo aun cuando es capaz de conocer todo lo que éste siente y piensa. En la parte cuarta, el narrador reflexiona sobre el tiempo desde el punto de vista de Saulo, formando con él una sola conciencia. Pese a caer en ocasiones en el tono afectado que ya le conocemos, su discurso suele ser directo y simple; se trata de la narración de los hechos y de descripciones generales, teñidas de una gran dosis de reflexión.

Termina esta parte con la despedida de Saulo y Blanca. El narrador se inmiscuye en la conciencia de ambos personajes para reflexionar y relatar los hechos a un mismo tiempo. En el capítulo cuarto, titulado *Tránsito a la cámara oscura*, acaba de fragmentarse el discurso del narrador. Se relata el accidente de Saulo en su automóvil por medio de una serie de imágenes sucesivas que contribuyen a crear la sensación de velocidad que el texto busca. En este momento el narrador asume una forma de narrar que incorpora términos e imágenes vanguardistas, reduce e interrumpe la frase, enumera, manteniéndose distanciado del personaje a la vez que conoce perfectamente lo que va ocurriendo frente a sus ojos, así como las sensaciones que éste va teniendo durante los momentos del accidente. Esta escena, junto con la que da cuenta de la embriaguez de Saulo y la de la masturbación de Blanca, reproduce, como se ha visto, una atmósfera de ensoñación, desordenada, incoherente, inconclusa donde se alude a una segunda “realidad” que sólo pueden contemplar los protagonistas. El discurso se rompe, se fragmenta, muestra imágenes seleccionadas por una conciencia particular, imágenes que representan recuerdos, preocupaciones, deseos, frustraciones de los personajes. El narrador asume el discurso y termina de fragmentarlo con el lenguaje, utilizando cifras, puntos suspensivos, frases sin concluir y enumeraciones, a la vez que va incorporando a

la narración sus propias reflexiones, fundiendo así este estado de conciencia, o de hiperconciencia, en el que suceden las imágenes de los personajes con la meditación de tipo metafísico (sin faltar, por supuesto, la ironía): “El trompo de la tierra sigue girando vertiginosamente. ¿Quién sostiene el cabo del zumbel? ¿Desde dónde arrojan el trompo? [...] “¿Dónde está el extremo del zumbel?” Y Saulo se devana los sesos, buscando al jugador del trompo. “¡No hay duda —piensa—, alguien se divierte con la Tierra!” (Jarnés 173)

Punto seguido se describe la imagen del niño con el trompo que aparece algunas veces más en la novela y que constituye su principal figura. No cabe duda de que este narrador sólo puede corresponder al gran narrador omnisciente (extradiegético), aquel de quien hemos dicho que mantiene la estructuración y la significación última de la novela. Este narrador ha fagocitado las figuras de los otros narradores, que de vez en cuando logran filtrar sus propias percepciones, asume con propiedad la crítica y la ironía que se perfila a lo largo de toda la novela y redirige los destinos de sus personajes invirtiendo o desviando los propósitos de los narradores anteriores.

En la segunda parte, Saulo se encuentra en el hospital en estado de inconsciencia. El narrador, que sigue siendo el mismo, describe desde los ojos de Saulo la escena. En la tercera parte el narrador se acerca a sus personajes para describir cómo han cambiado, se hace preguntas, asume las dudas de sus personajes —Carrasco y de Blanca— por medio de la focalización cero o los mira desde puntos de vista prestados (focalización interna en Blanca). Reflexiona, así, sobre ellos y esta vez toma claro partido por la fantasía y la vida que representan Saulo y Blanca. Esta preocupación da pie a la introducción de un nuevo asunto metaliterario cuando discurre sobre el romanticismo, el realismo y el psicoanálisis. Por eso no es extraño que hacia el final de esta parte, se introduzca, por primera vez, la imagen de Dios que dialoga con Saulo y la teoría del zumbel: “Un pobre teósofo incurable que se ha convertido en su propio tema. Es dócil, inofensivo... No importa que Saulo hable con él. Conozco bien su manía, que él llama teoría: la teoría del zumbel”. (Jarnés 192)

En la parte cuarta el narrador continúa describiendo las percepciones que Saulo tiene del mundo. La realidad pierde sus límites puesto que Saulo se encuentra en estado casi inconsciente, y aparece la imagen de Dios. En esta secuencia, nos encontramos ante un narrador cuyo punto de vista coincide exactamente con el del protagonista. Dios es un anciano sin poder, aburrido y egoísta. Esta visión de Dios es la que genera, en definitiva, toda la teoría que desarrolla la novela y que permite actuar a sus personajes. Por eso no es extraño que el narrador omnisciente se haga cargo de la novela en este momento para presentar el diálogo entre Dios y Saulo, sobre todo si tenemos en cuenta que Saulo es poco más que la proyección de la conciencia narrativa desde el momento en que su focalización y su discurso se corresponden con los del narrador omnisciente.

En el capítulo quinto, titulado *El paralítico*, la primera parte continúa con el tono anterior. Reaparece un elemento de gran importancia: el reloj y, junto con él, la reflexión del narrador sobre el tiempo y sobre la incidencia de este objeto en la vida de Saulo que se acaba. El reloj es la familia, el hogar, el esfuerzo y la estabilidad, y también es una segunda oportunidad en la vida de Saulo, que, sin embargo, no llega a concretarse.

En la segunda parte, Saulo se dirige a la ciudad. El narrador no abandona el punto de vista del personaje para narrar los hechos. El relato se tiñe de confusión y de una

atmósfera fantasmagórica, al mismo tiempo que aparece la ciudad y, con ella, la enumeración caótica, la velocidad, lo efímero, el chispazo enceguedor. De gran importancia en lo que va de capítulo es la apropiación del narrador de la angustia del personaje: los minutos transcurren para Saulo y el discurso se va volviendo febril, alterado, al mismo tiempo que crea un lazo insoluble entre las vidas de Saulo y del reloj.

Más adelante, puesto que el reloj no puede caminar hacia adelante en el tiempo, comienza a retroceder y, junto con él, Saulo y el narrador, que van en busca de lo que Saulo ha perdido en el accidente: sus amigos, su trabajo, el banco, su secretaria. El narrador se distancia un poco de su personaje para describir los hechos. En la tercera parte, sin que haya ningún cambio importante en el discurso, se narra el regreso de Saulo al balneario; la ciudad queda atrás y también lo efímero, lo febril y fantasmagórico. Durante esta tercera parte el narrador sigue dentro de la conciencia de Saulo; sin embargo, esta unión absoluta entre narrador y protagonista se extiende hasta que deben separarse por la muerte de Saulo en un nuevo accidente automovilístico.

En el epílogo, titulado *El caballero de la blanca luna*, reaparece el narrador-personaje, como ya se nos había anunciado que sucedería, acompañado de Paulina. En este momento, ambos se encuentran con los rostros de Blanca y Carrasco en los muros de una galería y el narrador pregunta quiénes son. Ante esto, queda en evidencia (como en el inicio de la novela) el descuido de este narrador-personaje, que narra en primera persona y que no sabe nada del desarrollo de “su novela”, ni del destino de sus personajes. Acto seguido, el narrador omnisciente irrumpe en el discurso para llenar las lagunas del narrador homodiegético y relatar lo que ha sucedido entre Blanca y Carrasco. Se desarrollan así, en forma paralela, los discursos de ambos narradores: “—Lo he prometido. ¿Sabes que Blanca está preciosa? [narrador-personaje]. Allí está, de pie, con la diestra apoyada en el hombro de Carrasco. Toda blanca, prendido el gran azahar sobre el corazón [narrador omnisciente]”. (Jarnés 246)

En la segunda parte del epílogo el narrador-personaje cumple con lo que ha dicho antes, es decir, va a ver a Blanca antes de que acabe “su novela”. Es importante notar que, aun cuando se dice que el narrador-novelistas se encuentra escribiendo su crónica, no existe ni un sólo rasgo escritural que confirme este hecho, salvo la recopilación de información y el convencimiento de los propios personajes de que esto es así y su esperanza de que el narrador pueda intervenir realmente en sus destinos. Este narrador, por tanto, se encuentra completamente subordinado a la figura del primer narrador (el que dio inicio a la novela) cuyo proyecto se encuentra, a su vez, subordinado al proyecto escritural del gran narrador omnisciente extradiegético. Se produce aquí un nuevo diálogo en estilo directo; sin embargo, en éste se inmiscuye brevemente el narrador-personaje, que va complementando lo que se dice en el diálogo entre Blanca y el narrador. Desaparece, por tanto, la figura de “yo”, que hasta ahora había sido la “personalidad” elegida por el narrador para presentarse en el discurso directo, y aparece el verdadero proyecto de escritura de este narrador: “—Tú no eres un personaje. Ni Carrasco. Ni tu hermana. Ni siquiera Bermúdez. Mis personajes son un zumbel, un reloj, un telegrama [...] Blanca sonrío; me coge de la mano, me conduce a la ventana. (Jarnés 251-252)

Finalmente, la novela concluye con la imagen del pequeño niño jugando con un zumbel. El pequeño es hijo de Saulo y de Blanca, que le dice: “—Es el hijo de Saulo. Ahí está tu zumbel. Pero ese personaje no lo puedes encerrar en tu vitrina. Es un ímpetu

inagotable, aunque nuestro viejo teósofo haya creído otra cosa. Míralo, por última vez, y vete”. (Jarnés 252)

Dentro de los recursos temáticos de vanguardia más evidentes en esta novela encontramos el efecto del *shock* que padece el protagonista, que le permite acceder a una realidad paralela en la que busca una nueva esperanza de vida. La crisis que provoca el accidente, no obstante, no hace que Saulo deje de reconocer su entorno, sino que, por el contrario, su entorno deje de reconocerle a él, lo que produce de igual manera la *alienación* del sujeto. La consecuencia directa del *shock* se manifiesta, en el nivel discursivo, en el caos, en la confusión, en las imágenes inconexas y superpuestas, en la ruptura del discurso y, sobre todo, en la imagen de una realidad dividida en una serie de planos que cohabitan en un mismo espacio; aspectos, todos ellos, que el narrador hace suyos con el fin de representar la fragmentación de la experiencia del sujeto. La *ciudad* con sus luces de neón, con su velocidad y su ajetreo y con su impersonalidad es, además, el escenario propicio para que se desarrolle esta segunda realidad del protagonista.

En este contexto, el *héroe vanguardista* representa claramente las ganas de vivir, de crear, como lo hace Saulo. Es el héroe que se rebela, sumergido como está en un mundo tradicional y arcaico, mientras que él encarna la juventud y la fantasía, la evolución de la que habla Jarnés en su prólogo a la novela. Es un héroe que muere, pero no sin antes haber transformado algo del mundo que le rodea; que toma prestado su nombre del personaje bíblico y que, como él, cae del automóvil (no del caballo) cuando va rumbo a lo que cree su salvación; con la gran diferencia de que el Saulo de Jarnés no transforma su nombre, sino que reniega del destino y de Dios. Aquí aparece un nuevo elemento, la *figura del Dios* anciano y absurdo que se entretiene como un niño jugando con la vida de los mortales pero que ha perdido su fuerza para destruirlos. Es, a su vez, un dios de juguete al que, en palabras de Crispin y Buckley: Jarnés atribuye [...] una serie de cualidades —la frivolidad, la indiferencia, la despreocupación, la ironía, incluso la locura— que rompen con la imagen tradicional de Dios. La teosofía que se deduce de esta novela es, sin duda, la más brillante exposición vanguardista del “nuevo” Dios que preside el “nuevo” orden de las “nuevas” cosas” (Crispin y Buckley 348). Como queda claro al final de la novela, este dios es incapaz de alcanzar el destino de los personajes, aunque tampoco es capaz de lograrlo el novelista.

Mención especial merece el fino humor y la ironía con los que Jarnés impregna a sus narradores. La escasa o nula seriedad, una visión desenfadada del mundo, las desacralizaciones continuas del discurso (religioso, artístico, etc.), los tópicos y los mensajes son elementos que, en la novela, van produciendo paulatinamente el cambio de un narrador a otro y, finalmente, la transformación de los personajes protagónicos. El humor y el juego son esenciales dentro del imaginario vanguardista, pues son ellos los que, en definitiva, producen la inversión de valores e ideas consideradas ya caducas, a la vez que postulan una nueva imagen, renovada y vital, del mundo de ficción y, sin duda alguna, también de la realidad.

## Obras citadas

Hipertexto 8 (2008)

Crispin, John y Buckley, Ramón. *Los vanguardistas españoles 1925-1935*. Madrid: Alianza Editorial, 1973, página 348.

Jarnés, Benjamín. *Teoría del zumbel*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1930. Todas las notas de la novela han sido extraídas de esta edición.