El arquetipo del héroe escindido en la narrativa moderna española

Asier del Río Gabiola

TESI DOCTORAL UPF / 2019

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Domingo Ródenas de Moya

DEPARTAMENT D´HUMANITATS

Agradecimientos y dedicatoria

En primer lugar, quisiera dedicar este trabajo de investigación que ha ocupado los últimos seis años de mi vida, dando cauce a un buen puñado de inquietudes y obsesiones intelectuales que habían venido asediándome sin orden ni orientación definidas, a la Txala, cuyo amor, generosidad e infinita paciencia para soportar las neuras propias de un doctorando no han tenido límites y siguen sin tenerlos.

Al Dr. Domingo Ródenas, mi maestro, atento siempre a cualquier consulta que hubiera de hacerle y dispuesto a corregir el rumbo de la travesía doctoral en aquellos momentos donde corría el riesgo de naufragar entre tempestades vitales e intelectuales, y a quien me une un vínculo que trasciende el ámbito académico.

A ama, eterna, y a aita, cuya ausencia está siempre presente. A Bruyis.

A los amigos, mi auténtica patria.

Resumen

El presente trabajo de investigación se propone ofrecer un análisis de la representación literaria de uno de los rasgos caracterológicos que mejor define la esencia de la condición humana moderna: la *escisión*. Abordaremos su estudio a través del examen de una nutrida serie de personajes, protagonistas de diversas ficciones narrativas adscritas a distintas corrientes modernistas tanto en el ámbito literario europeo como, sobre todo, en el español, que configuran el arquetipo literario del héroe escindido.

Abstract

This research aims to provide an analysis of the literary representation of one of the characteristic features that best defines the essence of the modern human condition: the split. We will approach his study through the examination of a large series of characters, protagonists of various narrative fictions attached to different modernist currents both in the European literary field and, above all, in Spanish, which make up the literary archetype of the split hero.

“El mundo de las partículas no se percibe de un modo natural, con los sentidos y la memoria, sino a través de intermediarios e inferencias; por lo tanto, es un mundo abstracto y mediado. Es un mirar en cierto sentido ciego. Y esa particular manera de mirar, que inaugura una nueva experiencia de la naturaleza salteada de inferencias y abstracciones, se torna hegemónica a partir de la Revolución científica. El mundo empieza entonces a percibirse como si fuera puramente exterior y material, como si estuviera inanimado y divorciado de la percepción consciente. La vieja participación, clásica y medieval, se abandona.”

(Juan Arnau 2017: 236)

“Mientras que el mundo antiguo valoraba al individuo no como individuo sino como representante de algo universal, es decir una virtud, el renacer de la antigüedad vio en el individuo como individuo una expresión única del universo, incomparable, irreemplazable y de infinita significación.”

(Paul Tillich 2018: 35)

“– ¡Qué olas tan grandes…! – dijo Thomas Buddenbrook –. ¡Cómo vienen y rompen, vienen y rompen, una tras otra, sin fin, sin sentido, tristes y erráticas.”

(Thomas Mann 2010: 787)

“Entre yo y la vida hay un vidrio tenue. Por más nítidamente que yo vea y comprenda la vida, no puedo tocarla.”

(Fernando Pessoa 2013: 93)

“Mi tragedia es abrumadora, tiene muy profunda 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.*

(Benjamín Jarnés 1996: 46)

Índice

INTRODUCCIÓN ····· 13

PRIMERA PARTE:
LA MODERNIDAD: NIHILISMO, MODERNISMOS Y NOVELA MODERNA

1. Modernidad y nihilismo ····· 23
   1.1 La modernidad ····· 23
   1.2 El rostro oscuro del progreso: el espíritu bifronte de la modernidad ···· 35
   1.3 Algunas consideraciones sobre el nihilismo ····· 47
   1.4 La metrópolis y el hombre masa ····· 62
2. Modernismos y novela moderna ····· 71
   2.1 El arte y la modernidad ····· 71
      2.1.1 Las dos modernidades: el arte frente a los procesos de modernización social ····· 71
      2.1.2 Proceso estético de la modernidad: el arte frente al arte ····· 75
      2.1.3 Baudelaire y la modernidad estética ····· 79
   2.2 Modernismos y vanguardias ····· 83
      2.2.1 Definición, marco temporal y rasgos fundamentales ····· 83
      2.2.2 El lugar de la vanguardia en el marco del modernismo ····· 93
   2.3 La novela moderna ····· 99

SEGUNDA PARTE:
EL HÉROE ESCINDIDO

3. Personaje novelesco y héroe literario. Héroes literarios modernos ····· 129
   3.1 El personaje novelesco ····· 129
      3.1.1 Definición y construcción del personaje novelesco ····· 129
      3.1.2 Configuración del personaje en la novela moderna ····· 139
   3.2 El héroe literario ····· 148
      3.2.1 Los atributos del héroe: el heroísmo ····· 153

3.2.2 Héroes literarios: el héroe clásico ····· 159
3.3 Héroes literarios modernos: el héroe novelesco ····· 161
3.3.1 El héroe de las novelas de formación ····· 165
3.3.2 El héroe romántico ····· 167
3.3.3 Héroes postrománticos: el héroe realista ····· 171
4. El héroe escindido ····· 173
4.1 Definición y naturaleza de la escisión ····· 173
4.2 Genealogía del héroe escindido ····· 187
4.2.1 Aproximaciones románticas al héroe escindido ····· 188
4.2.2 El hombre superfluo o la abulia ····· 193
4.2.3 El héroe del subsuelo o la hiperconciencia ····· 201
4.2.4 Fréderic Moreau o la desilusión y la melancolía ····· 206
4.2.5 *El idiota* o la irresolución ····· 209
4.2.6 *El capote* o la búsqueda de una identidad ····· 212
5. Héroes escindidos en la narrativa moderna europea (1880-1950) ····· 217
5.1 El héroe decadente ····· 217
5.1.1 La melancolía de Niels Lyhne ····· 217
5.1.2 Des Esseintes o la decadencia de un esteta ····· 221
5.2 El héroe de la conciencia hipertrofiada ····· 226
5.2.1 El delirio del teniente Gustl ····· 226
5.2.2 La errancia sin fin de un escritor hambriento ····· 230
5.2.3 El héroe cerebral: Monsieur Teste ····· 236
5.2.4 La enfermiza conciencia de Zeno ····· 239
5.3 El héroe de identidad problemática ····· 245
5.3.1 Moscarda y la multiplicidad de *yoes* ····· 245
5.3.2 La identidad reducida a cero de Jakob Von Gunten ····· 252
5.3.3 El agrimensor K: a la espera de una identidad imposible ····· 257
5.3.4 Ulrich: el hombre de cualidades anónimas y dispersas ····· 263
5.4 El héroe absurdo ····· 270
5.4.1 El nihilismo de Lafcadio Wiki: el acto carente de sentido ···· 270
5.4.2 El héroe absurdo: Mersault ····· 273
5.4.3 Roquentin: la náusea por una existencia sin sentido ····· 280
5.5 La disolución del héroe: Molloy ····· 285

TERCERA PARTE:
EL HÉROE ESCINDIDO EN LA NARRATIVA MODERNA ESPAÑOLA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

6. Introducción ····· 293
7. El héroe decadente: la abulia de Antonio Azorín ····· 307
8. El héroe unamuniano: Augusto Pérez, entre la angustia existencial y la voluntad de ser ····· 327
9. El héroe alienado de Benjamín Jarnés: Juan Sánchez o la frenética búsqueda de una personalidad singular ····· 349
10. El héroe de la conciencia hipertrofiada de Mario Verdaguer: un intelectual y su carcoma ····· 371
11. El héroe irresoluto de Paulino Masip: las vacilaciones de un evanescente Hamlet García ····· 391
12. Los héroes nebulosos de Gómez de la Serna: del absurdo lúdico de Gustavo, *El incongruente*, a la disolución de la identidad de *El hombre perdido* ····· 415

CONCLUSIONES ····· 459

BIBLIOGRAFÍA ····· 469
Fuentes primarias: narrativa española y narrativa europea ····· 469
Bibliografía teórica y crítica ····· 473

INTRODUCCIÓN

El objeto de esta investigación consiste en el análisis de la representación literaria de uno de los rasgos caracterológicos que mejor define la esencia de la condición humana moderna: la *escisión*. Abordaremos su estudio a través del examen de una nutrida serie de personajes, protagonistas de diversas ficciones narrativas adscritas a distintas corrientes modernistas, que configuran el arquetipo literario que aquí será defendido: el héroe escindido.

Con el concepto de la escisión nos referimos a una cualidad intrínsecamente moderna como es el de la separación, la fragmentación que experimenta el ser humano en la civilización occidental cuyo origen habría de ser rastreado en los albores de la Edad Moderna. Es entonces cuando el individuo comienza a experimentar un quebranto ontológico que se traducirá en la aparición de una hendidura entre el yo y el mundo; un abismo que es la expresión de un profundo sentimiento de desagregación respecto de un mundo hasta entonces sagrado, concebido y sentido, no solo en Occidente sino en toda otra cultura premoderna, como unidad y totalidad, fundado en la idea de la participación de uno en el todo; un abismo que alcanza al propio interior de la persona hasta el punto de propiciar un arraigado sentimiento de disgregación interna. En cualquiera de ambas situaciones el individuo empieza a sentir que el firmamento se desvanece, que el suelo firme bajo sus pies se diluye; la autoconsciencia de desarraigo e intemperie lo abocan a una errancia sin fin y sin sentido. El individuo moderno adquiere conciencia de su ser escindido, de su condición nihilista. En palabras de Richard Tarnas,

> la conciencia original de unidad orgánica indiferenciada con la madre, la *participation mystique* con la naturaleza, maduró, se escindió y se perdió. Aquí, tanto en el nivel individual como en el colectivo, se puede ver la fuente del dualismo profundo de la mente moderna entre hombre y naturaleza, entre mente y materia, entre el yo y el otro, entre experiencia y realidad, la omnipresente sensación de un yo escindido irrevocablemente separado del mundo que lo rodea. (2016: 540).

Nos ocuparemos en primer lugar del concepto de modernidad y del modo como ha venido experimentando el ser humano el proceso histórico de modernización social y cultural cuya esencia queda cifrada en expresiones como *progreso* y *civilización*. A grandes rasgos, subrayamos que junto a las incontrovertibles conquistas de diversa índole – social, económica, cultural y jurídica – obtenidas merced al proyecto ilustrado de emancipación del hombre de las cadenas de la superstición religiosa – proyecto construido sobre la hegemonía del logos frente al *mythos*, sobre la razón, la lógica y la ciencia como ejes vertebradores de una cosmovisión que desvirtúa toda fuente de adquisición de sabiduría ajena al pensamiento racional – ya desde su aurora misma emergió una atmósfera preñada de nihilismo que el ser humano experimentaría en forma de angustia existencial, alienación y absurdo o, en fin, desorientación vital. La gestación del mundo moderno, asociada a la creación del yo cartesiano, del individuo moderno dotado de autoconsciencia de su capacidad racional y libre albedrío y provisto de una concepción del devenir vinculada a la idea de crisis permanente, de ruptura incesante consigo mismo donde el cambio se alza frente a la permanencia, llevó consigo la aparición de una suerte de ruptura ontológica que al cabo se tradujo en escisión. La noción de sujeto fraguada en el marco de la modernidad no obedece a la idea según la cual el ser humano era algo así como un elemento inseparable de un universo sagrado concebido como unidad. La concepción antropológica propia de la antigüedad, articulada en torno a las ideas de participación del hombre en la totalidad, fusión de mito y razón, integración indistinguible de las esferas del pensamiento y el sentimiento, el cuerpo y el alma o la teoría y la acción, decae con el nacimiento de la modernidad, pues la Edad Moderna es justamente aquella época en la que prende la mecha de la separación, de la disolución de la participación del hombre en el todo. La mejora de las condiciones socioeconómicas de la vida cotidiana, la seguridad y el orden que la hipótesis científica suministra han acabado en cierto sentido mutilando la condición humana. El hombre ya no es uno con todo. Ya no le es posible apelar ni a Dios ni al mito pues la razón los ha expulsado del universo. Sin embargo, esa expulsión, aplaudida como triunfo aplastante de la lógica, consecuencia inevitable de la hegemonía racional, ha abocado al hombre a una perenne nostalgia por un mundo extinguido. Afanado el hombre en someter la naturaleza a su antojo, el yo moderno y el mundo, el individuo y la otredad, quedan escindidos.

El sujeto racional cartesiano lleva en sí el germen de su propia disolución, condenado a vagar por la moderna metrópolis como un autómata en busca de una identidad que lo singularice de la masa que la habita hacinada en medio del mutilador tráfago diario. En su propio interior intuye el individuo su incapacidad de aferrarse a un orden ni transcendente ni inmanente que pudiera garantizarle no ya la salvación eterna o un puñado de verdades absolutas sino un firmamento axiológico mínimamente estable a partir del cual poner en pie su pensamiento y acción. En sí mismo experimenta el ser evanescente, una suerte de resquebrajamiento interior que lo aísla no solo de los otros sino incluso de sí mismo. Sin nada verdaderamente auténtico a lo que poderse aferrar, huérfano de un orden divino al que religarse, ausente cualquier asomo de comunidad compartida de sentido existencial preñado de valor y significado, el individuo moderno se siente fragmentado sin eje sobre el que poder hacer girar su vida, sin un motor que le impulse a un destino que se muestra incapaz de vislumbrar: abrumado por el nihilismo, huérfano de proyecto vital propio, se convierte en un ser sin misión que se consume en el reino de la posibilidad: un ser-sin-atributos, o mejor, un conjunto disperso de atributos sin centro.

La hegemonía de la llamada racionalidad instrumental le condena a vivir auto-auscultándose en un proceso de interiorización extenuante que termina por hipertrofiarle una conciencia en permanente estado de tensión abocándolo a la parálisis, la abulia o la alienación. En definitiva, la modernidad nace y evoluciona imbuida de un espíritu bifronte donde junto a las bondades que la razón y la ciencia le han permitido alcanzar se yergue un angustioso sentimiento de nihilismo y absurdo. Bajo la égida de la objetividad racional – otra forma de idolatría – degenerada en mera razón instrumental, en aquello que Adorno denominó *racionalidad con arreglo a fines*, el individuo ha sido homogeneizado, encerrado en la prisión de la uniformidad y el cálculo, en la cárcel de una eficiencia que domina un mundo desencantado donde el misterio, la magia o la esfera de la imaginación han sido arrumbados.

Todo este proceso civilizatorio, el llamado *progreso*, alcanzó su cénit a lo largo de un siglo, el XIX, dominado por la hegemonía del positivismo que se materializó a través de las diversas revoluciones científicas y técnicas que tuvieron lugar. Esta forma de pensamiento dominante, cuyo origen próximo se remonta al idealismo alemán y el

mecanicismo newtoniano, contribuyó a engendrar una atmósfera de nihilismo que en las primeras décadas de la pasada centuria se tradujo en una generalizada sensación de decadencia que anegó el mundo occidental. El flujo migratorio del campo a la ciudad, el abandono de formas de vida ancladas en la tradición, y la subsiguiente formación de la moderna metrópolis, abarrotada de individuos de vidas uniformes y homogéneas, serán el caldo de cultivo donde harán su aparición las diversas manifestaciones de nihilismo. El nihilismo, augura Nietzsche, se convierte en el último e inevitable estadio del proceso de decadencia de una sociedad occidental cimentada en la dialéctica socrática, es decir, en la esfera apolínea de las ideas, en el logos, en detrimento de otras vertientes de lo humano como lo dionisíaco. El nihilismo tradujo este estado de cosas en un vacío tras el cual afloraron nuevas cosmovisiones que a menudo promovían valores teñidos de irracionalismo.

Ante este panorama, la filosofía, la crítica de la cultura, pero también el arte y, en particular la literatura, han procurado ofrecer respuestas. No en vano, fueron el intelectual, el artista y el poeta los primeros en advertir la atmósfera de decadencia que comenzó a permear la sociedad europea desde mediados del siglo XIX; los primeros que porfiaron en expresar y representar la desasosegante sensación declinante de la época con el fin de combatirla. En este sentido, el arte y la literatura, y por lo que concierne a esta investigación, la ficción narrativa, arrostraron las derivas del proyecto de la modernidad, tal y como este había venido siendo desplegado, a través de diversas, sucesivas y/o concomitantes corrientes modernistas y vanguardistas que desde el último tercio del siglo XIX, y al abrigo de la noción de modernidad estética definida por Baudelaire, cuyo eje gira en torno a la idea de la tradición de la ruptura (de la tradición), fueron apareciendo en el panorama artístico europeo: simbolismo, decadentismo, modernismo, impresionismo y, más adelante, expresionismo, cubismo, futurismo, surrealismo o dadaísmo, pugnaron por hacer frente a la vida y la sociedad burguesas en la medida en que, a juicio de sus seguidores, estas encarnaban, y encarnan, la tiranía de la Razón.

Pues bien, en el ámbito de la ficción narrativa, la novela modernista, simbolista o simplemente moderna, erigida sobre una concepción estética y elaborada mediante técnicas de composición alejadas de los criterios que inspiran la novela decimonónica,

más o menos mimética, se convierte en baluarte de la lucha entre las dos modernidades: histórica y estética. La novela realista definida fundamentalmente por su aspiración a representar la realidad como totalidad, parte de la certeza según la cual la realidad puede ser captada sin asomo de duda; en otras palabras, se funda en el ideal de la mímesis, de la imitación a la vida. El escritor realista elabora sus relatos alzando un espejo capaz de reflejar fielmente aquello que, a su juicio, sucede ahí afuera esperando ser captado; se afana en elaborar un mundo de ficción a imagen del mundo empírico. De ahí que para su construcción se convierta en un elemento esencial la presencia de una modalidad de narrador omnisciente, cuya fiabilidad no admite disputa, responsable de guiar al lector en la interpretación de un tipo de relato presidido por la relevancia decisiva de la trama. No concede el escritor realista la misma importancia al lenguaje, cuya falibilidad para significar la realidad tampoco se pone en entredicho. Por el contrario, la novela moderna, fundada sobre una suerte de escepticismo epistemológico, aspira a huir de la representación textual de una realidad que en el mejor de los casos concibe como mera apariencia de realidad. El mundo, la realidad, son inescrutables y aceptar la existencia de una especie de realidad objetiva *en sí* se vuelve un sinsentido. De ahí, la inclinación del escritor modernista a explorar las posibilidades del lenguaje, de ahí incluso la sospecha que recae sobre su incapacidad e insuficiencia para decir la vida. En cualquier caso sobrevuela sobre la concepción y tarea estéticas del novelista moderno la sensación de que a lo más que debe aspirar es a dar cuenta del mundo desde su singular punto de vista, sobre la base, entonces, de un criterio exclusivamente subjetivo. A este motivo obedece su obstinación en auscultar el alma humana buceando en su pensamiento y su conciencia. Por ello, los elementos que integran la ficción narrativa moderna se vuelven oscuros, ambiguos, sus estructuras narrativas se fragmentan, las tramas pierden su relevancia y el narrador, abandonando la atalaya desde la que oteaba un horizonte ficcional que traducía en enunciados irrefutables, deja de ser fidedigno, porque, ¿qué sentido tiene el narrador omnisciente en un mundo sin dioses?

Por lo que concierne al núcleo de nuestra investigación una inmensa mayoría de novelas construidas conforme a técnicas modernistas están protagonizas por personajes que responden al del arquetipo que va a ocupar esta investigación: el héroe escindido. Un héroe que adopta una actitud problemática ante una sociedad que no entiende, que no le entiende y que lo margina; un yo, “aislado de la trascendencia, [que] reconoce en

sí mismo la fuente de todo deber-ser, y se reconoce a sí mismo como único material digno de su realización" (Lukács 2016: 148) renunciando a jugar un papel en la estructura del mundo exterior; un yo que experimenta el ser "no como plenitud, sino como fractura y carencia" (Magris 2012: 262) que lo abocan al abismo de la angustia existencial, la abulia, la parálisis o el absurdo.

Como tendremos oportunidad de examinar a propósito del análisis de las nociones de personaje y héroe literario y fundamentalmente con ocasión de distinguir entre el personaje-tipo habitual en la narrativa realista y el tipo de héroe que protagoniza la novela moderna, el héroe escindido posee una naturaleza arquetípica constituyendo, a nuestro juicio, una de las formas literarias prototípicas del nihilismo contemporáneo. Darío Villanueva resume perfectamente estas primeras ideas que esbozamos cuando, a propósito de la narrativa de dos representantes del modernismo literario español como Jarnés y Pérez de Ayala, enfatiza que la sustitución en dos de sus novelas "de los incidentes y episodios propios de las tramas al uso por divagaciones mentales del héroe sensible y problemático les confiere un marcado carácter discursivo (…)" (1983: 10).

El cuerpo de la tesis está estructurado en forma de círculos concéntricos. Así, un primer círculo consistirá en el análisis de la modernidad desde una doble perspectiva: en primer lugar, desde la forma como ha venido siendo desplegada en la historia de occidente; en segundo lugar, desde la perspectiva de las críticas vertidas hacia ella por parte de la filosofía, la sociología o la crítica de la cultura. El segundo círculo que trazamos hace referencia a la reacción a este estado de cosas que proviene del mundo del arte y la literatura, es decir, a los diferentes modernismos y a la novela moderna. El tercero y último girará en torno al análisis de las diversas clases de personajes y héroes cultivados por aquella. A partir de este punto abordaremos en profundidad el objeto concreto de estudio que nos ocupa: el examen del héroe escindido.

Desde un punto de vista formal la estructura de la tesis es la siguiente: un primer apartado estará destinado a desarrollar el tema de la modernidad tanto filosófica como estética. De un lado, analizaremos el concepto del nihilismo al que parece estar abocado el proyecto de la modernidad y, de otro, la reacción artística, y en particular, la respuesta ofrecida por el novelista moderno ante esta situación descrita. El segundo apartado se circunscribe al análisis del personaje y el héroe literarios. Abordaremos su estudio desde

una perspectiva textual – narratológica – y extratextual – sociológica, filosófica – con el objetivo de desentrañar una noción de héroe y, más concretamente, de héroe literario. Examinaremos la historia del héroe literario, que es la historia de un declinar, desde su origen antiguo, con la emergencia del héroe clásico, épico y trágico, hasta la aparición ya en los albores de la Edad Moderna del héroe moderno, el personaje novelesco, cuyas primeras expresiones serían el héroe individualista de la picaresca, el idealismo del fracaso representado por el Quijote y la duda epistemológica hamletiana. Es justamente esta última variante de héroe moderno un antecesor remoto de nuestro objeto de estudio.

Hacia finales del siglo XVIII hallamos dos tipos de héroes contemporáneos: el héroe romántico y el héroe postromántico. En el marco de este último adivinamos, a su vez, la presencia de un héroe realista protagónico de la novela decimonónica y, de otro lado, nuestro particular objeto de estudio, el héroe escindido, cuyo origen próximo se remonta precisamente al héroe romántico. Abordaremos su estudio centrándonos en sus rasgos más característicos con el objetivo de destilar una definición idónea al tiempo que exploraremos su genealogía. Este segundo gran apartado de la tesis concluirá con el examen de una serie de héroes escindidos pertenecientes a diversas tradiciones literarias europeas que protagonizan novelas asociadas en mayor o menor medida al modernismo y escritas en un arco temporal que discurre entre el último cuarte del siglo XIX y mediados del XX.

Finalmente, dedicaremos el último apartado a examinar la figura del héroe escindido en la narrativa moderna española de la primera mitad del siglo XX, tanto en el marco del decadentismo finisecular como en el del *Arte nuevo*, pues, como continúa diciendo Villanueva, ese carácter discursivo al que acabamos de aludir "nos advierte de que novela intelectual y lírica (variaciones de la ficción narrativa modernista) pueden ser, en muchas oportunidades, la misa cosa en la literatura española y europea del primer tercio del siglo XX" (1983: 10). Tras una breve introducción nos sumergiremos en el análisis de siete héroes evanescentes que protagonizan otras tantas novelas de autores como Azorín, Unamuno, Jarnés, Masip, Verdaguer o Gómez de la Serna. Encarnaciones, todos ellos, de diversas manifestaciones de la escisión tales como la abulia, la angustia existencial, la hipertrofia de la conciencia, la alienación, el absurdo, la irresolución o, en fin, la disolución de la identidad.

PRIMERA PARTE

LA MODERNIDAD:

NIHILISMO, MODERNISMOS Y NOVELA MODERNA

1. MODERNIDAD Y NIHILISMO

1.1 LA MODERNIDAD

La problemática en torno al hombre moderno como un individuo desgarrado del mundo en que vive hunde sus raíces en los conceptos de Modernidad, en los planos filosófico y estético, y Modernismo. Hemos de remontarnos al Renacimiento y la Ilustración para hallar los orígenes remotos del concepto de Modernidad porque es entonces cuando surge la concepción del hombre como individuo dotado de razón y libre albedrío. Afirma Ródenas:

> El elemento unificador, en lo tocante a la literatura, de este vasto periodo (de la edad moderna hasta nuestros días) sería la inseminación de la presencia del yo en la literatura de la modernidad occidental. (…) El hombre como concepto (individuo dotado de libre albedrío y capacidad para diseñar un proyecto vital propio), el nacimiento de la subjetividad burguesa, el *ego* razonante cartesiano y la conciencia de la textualidad y la representación. (1998: 51)

A partir de los siglos XVI y XVII comienza a vislumbrarse un nuevo horizonte humano dominado en lo sucesivo por el único Dios capaz de liberar al hombre de la escolástica medieval y la centralidad teocrática: la Razón.

> La Ilustración [constituye] el momento en que se fragua el mito de la historia como un movimiento ininterrumpido hacia la emancipación humana, fundado en una fe inmensurable en la razón y el progreso, en la libertad individual y en la capacidad para el consenso político-moral colectivo. (Ródenas 1998: 28)

Ya en pleno siglo XVIII la inmensa mayoría de los pensadores, desde distintas perspectivas, erigen a la razón en pilar fundamental sobre el que se asienta todo el edificio de la modernidad convirtiendo el pensamiento racional en piedra angular de una cosmovisión que devendrá hegemónica a partir del siglo XIX. Antes de aproximarnos a dos de los filósofos cimeros del idealismo alemán – Kant y Hegel – nos detendremos en algunos de los hitos que jalonan la entronización de la Razón desde finales del siglo XV. Aunque, como más adelante tendremos ocasión de examinar, la Modernidad ha venido siendo estudiada desde una perspectiva estética – Modernismo(s) – como un periodo que discurre desde mediados del siglo XIX hasta la mediados del XX, el comienzo de

este proceso, a juicio de Josipovici, hay que situarlo a la altura del Renacimiento merced a su visión antropocéntrica de un mundo "en el que el desencantamiento ha arrumbado la confianza que habíamos depositado en el misterio" (2012: 59). Así, hacia el final de ese periodo que conocemos en sentido amplio como Edad Media se produjo un cambio radical en la concepción humana de la realidad.

> La acción combinada del protestantismo y el humanismo contribuyó a modelar la visión del mundo dominante en los tres siglos siguientes: una visión que parecía explicarlo todo y que ciertamente convirtió a Europa en la mayor potencia científico-tecnológica: pero que no dejaba de ser una visión del mundo más. (Josipovici 2012: 61)

Josipovici alude a la tesis del *desencantamiento del mundo* sostenida por Max Weber en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, cuando afirma:

> Había que inscribir la Reforma luterana en el contexto de un proceso histórico más amplio: el del *desencantamiento del mundo*, consistente en la progresiva transformación de la religión sacramental, que había imperado en la Edad Media, en una religión trascendental e intelectualizada, cuya consecuencia era la desaparición de lo numinoso de la vida de cada día. (2012: 29)

Para Weber, la progresiva *profanización* de la cultura occidental no era otra cosa que su desvinculación del misterio religioso, una cultura que, extraída de la tradición sagrada y espiritual, desembocó en las primeras décadas del siglo XX en un proceso de racionalización cultural y social que arrasaría las formas tradicionales de vida. El Renacimiento humanista, al colocar al hombre en el centro del universo en detrimento de Dios, la reforma luterana, como respuesta desde una fe reflexiva a un dogmatismo católico que de la mano de las monarquías absolutas venía dominando la Europa feudal del medioevo, la expansión geográfica del Occidente europeo – el descubrimiento del nuevo mundo – y la difusión de su pensamiento gracias a la invención de la imprenta, abrieron un abismo infranqueable entre dos épocas.

En este sentido, Bürger sostiene en *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* que el sujeto moderno, emergido hacia el final de la Edad Media y cuyo desarrollo tiene lugar en los siglos del humanismo renacentista y la Ilustración, lleva en sí el germen de su propia y progresiva disolución; disolución que se hará realidad a través de un proceso que culmina en pleno siglo XX. Este autor parte de la idea de que el sujeto moderno, con el fin de someter la naturaleza, inicia un

doble proceso de dominio del mundo y de sí mismo, desdoblando su conciencia en un proceso de interioridad en el que un yo cognoscente se transforma simultáneamente en instancia observante y observada. A fin de ilustrar el vínculo del nacimiento del individuo y la modernidad con ese proceso de interioridad, Bürger se remonta a San Agustín, quien buscando a Dios en su propio interior se constituye en un *yo*. Así, afirma, "que el yo solo sobre la base de su autoconciencia tiene acceso a sí mismo se ha convertido en un presupuesto del pensamiento en la modernidad, de modo que apenas parece representable una forma radicalmente diferente de constitución del yo." (1998: 31). Después de transitar por la senda del yo escéptico de Montaigne – quien investiga las profundidades y abismos del suyo propio y haciéndolo se topa con la razón humana – Bürger se encuentra con la autocerteza del yo individual cartesiano como fundamento seguro del conocimiento humano en la autorreflexión del yo pensante. A su juicio, Descartes logra articular un yo abstracto universal que, si por un lado, se convierte en fundamento de la ciencia, por otro, provoca la primera desgarradura: el sujeto se coloca frente a la naturaleza y el mundo se convierte en objeto de manipulación. En el horizonte se atisba una incipiente tensión entre especificidad individual y universalidad abstracta que aflora en toda su crudeza tres siglos después cuando ya para finales del siglo XIX la sensación de ocaso y la atmósfera de nihilismo que se respira en Europa harán mella en un individuo que sentirá en sus propias carnes los desgarros inherentes al espíritu bifronte de la modernidad occidental; espíritu bifronte que no significa otra cosa que la paradójica tensión entre el progreso, encarnado en los incontrovertibles logros de la democracia capitalista, y los sufrimientos y antinomias que ese mismo progreso acarrea.

Si, como sostiene Bürger, "la Ilustración será simultáneamente la liberación de la acción configuradora del mundo mediante el sujeto racional y la producción de desconocimiento sobre sí mismo" (1998: 91), son Diderot y Rousseau quienes encarnan la esencia, paradójica y contradictoria, del sujeto moderno. Así, para Diderot el sujeto es todavía un todo que no se descompone en ciudadano activo, por un lado, y artista que medita sobre el sinsentido de la existencia burguesa, por otro: "es todo actividad y a la vez tiene capacidad de autocercioramiento en un movimiento reflexivo: un yo capaz de admitir oposiciones dentro de sí sin perder por ello la propia identidad." (Bürger 1998: 101). Esta idea es decisiva para nuestra investigación dado que el héroe escindido es

precisamente la representación literaria de la descomposición del yo moderno: un individuo sin voluntad firme, incapaz de ser y actuar como una totalidad de sentido, maniatado por abismos que pueden llegar a fracturar su alma lanzándolo a una incesante búsqueda angustiosa de una identidad singular que, a la postre, se revelará provisional.

Rousseau, en cambio, se convierte en el primer pensador que presenta al yo moderno en su contrariedad, "en la tensión entre el miedo a la pérdida de sí y la firmeza de la certeza de sí" (Bürger 1998: 142). Mientras el *yo cartesiano* se sabe universal el *yo rousseauniano* se observa específicamente individual. Pues bien, Bürger sitúa el origen de la subjetividad moderna en ese preciso "yo moderno que se sabe diferente a todos los demás" (1998: 149). Rousseau siente resquebrajarse el inquebrantable yo cartesiano que no solo no ignora que un abismo lo separa del *otro*, del mundo, sino que, intuyéndose distinto a sí mismo, se siente incapaz de articular una sólida identidad inmutable como garantía de una vida plena de sentido. El yo de la Ilustración, aspirante a convertirse en el resultado de su propia acción, se topa con un esquema de vivencia cuya sede anida en lo más profundo, en las disposiciones del sentimiento, en la ausencia de límites del deseo. Sometido al látigo de la palpitante tensión entre el deseo conservador de preservación, la voluntad de autoformación y un impulso revolucionario al cambio, el yo no se tiene en ningún instante; o como más o menos un siglo después dejó escrito Rimbaud: la vida está en otra parte.

Si la duda metodológica constituye el punto de partida del pensamiento cartesiano, y con ello, la centralidad del sujeto pensante en sustitución de la autoridad divina en tanto que fundamento de todo orden metafísico, el criticismo kantiano de mediados del siglo XVIII se enmarca en el proyecto ilustrado de emancipación del ser humano de las cadenas de la superstición religiosa. Kant convierte la razón en el eje vertebrador del conocimiento y fundamento último de su labiorosa tarea de hallar la verdad, el bien y la belleza. Desde el momento en que reflexiona sobre el objeto del conocimiento puro – la matemática y la ciencia aplicada al dominio de la naturaleza y su traducción en avances científicos y técnicos – sobre los juicios morales – la eticidad y el derecho – y en último término, sobre cuestiones de gusto, es decir, se cuestiona las categorías estéticas, lo que en realidad lleva a cabo no es sino un proceso de segregación de las esferas del saber.

La compartimentación kantiana del saber en diversas regiones – ciencia, moral y arte – dotadas de su propia reglamentación se traducirá en la progresiva especialización en todos los órdenes de la vida, transformando al individuo, deseoso de religarse a un mundo trascendente, en una máquina útil, engranaje que se integra en un todo (social, político, económico y cultural) regido por la tiranía de lo que, siglo y medio después será definido por Weber como *racionalidad con arreglo a fines* y unos años más tarde como *racionalidad instrumental* por Adorno y Horkheimer. Como observaron ilustres representantes del romanticismo europeo de las primeras décadas del siglo XIX, la misma Razón sobre la que pivota toda la filosofía kantiana, capaz de liberar al hombre de seculares dogmas opresivos, lleva en sí el germen de una opresión de distinto signo: en su imparable proceso de auto escisión, la razón disuelve cualquier posibilidad de unidad y totalidad arrastrando al sistema de la vida cotidiana a un continuo proceso de fragmentación y diferencia. A juicio de Hegel, la esfera del saber, escindida de las de la fe, el comercio social y jurídicamente organizado y la vida cotidiana, en tanto que acuñaciones de la subjetividad – condición ineludible de la razón autónoma – al mismo tiempo que liberan, desgarran y desunifican.

Detengámonos a comienzos del siglo XIX y sigamos a este último. Hegel es el primer gran teórico sobre la modernidad y su carácter intrínsecamente problemático, "el primero que eleva a problema filosófico el proceso de desgajamiento de la modernidad respecto a las sugestiones normativas del pasado que quedan extramuros de ella." (Habermas 1989: 28). A juicio de Habermas, en Hegel "se hace por primera vez visible la constelación conceptual entre modernidad, conciencia del tiempo y racionalidad" (1989: 60). La teoría hegeliana de la modernidad se articula en torno a dos pilares: de un lado, una concepción del tiempo opuesta a la del hombre antiguo; de otro, la libertad de la subjetividad que relaciona al sujeto consigo mismo.

Concepción moderna del tiempo: el tiempo lineal, único e irreversible

Este primer punto sugiere que nos preguntemos por el significado de ser moderno y por lo tanto, en oposición a qué se es moderno: si frente a lo antiguo o frente a lo eterno e intemporal. Luego tendremos ocasión de analizar la conflictiva relación suscitada entre la modernidad y la tradición en el ámbito del arte, así como la incipiente sospecha que desde finales del siglo XVII se vierte sobre la pretendida *autorictas* de la Antigüedad,

como lo atestigua la conocida *Querelle des Anciens et des Modernes*. En este momento nos limitaremos a dejar anotadas algunas reflexiones sobre la concepción moderna del tiempo. A juicio de Hegel, la modernidad es un concepto de época – *modern times, les temps moderns* – que en torno a 1800 designa los tres últimos siglos transcurridos. A su juicio alrededor del año 1500 se produce una auténtica ruptura con el mundo anterior. La conciencia histórica expresada con las palabras *Edad Moderna* constituye una mirada transida de filosofía de la historia: un hacerse reflexivamente cargo de la propia posición desde el horizonte de la historia en su conjunto. La Edad Moderna presta a la totalidad del pasado la cualidad de una historia universal. La nueva experiencia del progreso y la aceleración de los acontecimientos históricos permite contemplar la idea de historia "como un proceso unitario generador de problemas a la vez que el tiempo es vivido como recurso escaso para la solución de problemas que apremian, es decir, como presión del tiempo" (Habermas 1989: 17).

Para Hegel, la actualidad, por su parte, sería un momento de tránsito que se consume en la conciencia de la aceleración del presente y en la expectativa de la heterogeneidad del futuro; de este modo, si la actualidad, el tiempo *novísimo*, el ahora, es la historia del presente dentro del horizonte de la Edad Moderna, entonces la historia contemporánea comenzaría con el acontecimiento histórico-político de la Revolución Francesa. Lo que evidencia que la Razón permite a la Modernidad pensarse a sí misma como un continuo progreso histórico en sentido unívocamente rectilíneo como si una flecha del tiempo hubiera sido lanzada desde la antigüedad hacia un horizonte futuro.

A lo largo de su obra *Los hijos del limo* Octavio Paz insiste en la relación entre la concepción del tiempo surgida y apuntalada por el cristianismo y la aparición de la modernidad. Si bien su ensayo gira en torno a la poesía moderna, su constante apelación al campo semántico de la temporalidad – lo moderno, lo nuevo, la historia y la tradición – resulta esclarecedora y útil en esta primera parte de nuestra investigación. Si para los antiguos el tiempo es cíclico y el ahora *repite el ayer*, para los modernos "el tiempo no es la repetición de instantes o siglos idénticos: cada siglo, cada instante es único, distinto, *otro*" (1998: 22). Se produce una aceleración del tiempo histórico, suceden más cosas y casi simultáneamente. La aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y ahora. El cambio de la percepción del tiempo, de su

transcurso, arranca con el cristianismo. Su concepción escatológica del tiempo, asentada sobre los principios de unidad, irreversibilidad e irrepetibilidad, conduce a la salvación eterna o a la condenación. La promesa cristiana de una salvación personal constituye un cambio fundamental dado que "el protagonista del drama cósmico ya no es el mundo sino el hombre. El centro de gravedad de la historia cambió: el tiempo circular de los paganos era infinito e impersonal, el tiempo cristiano fue finito y personal." (Paz 1998: 33). ¿Qué significa esta transformación de la conciencia temporal? Pues que el tiempo parece romper consigo mismo, dividiéndose y separándose. La modernidad aflora, entonces, como un proceso de desgajamiento que se traduce en la aparición de sucesivos e infranqueables abismos: entre sujeto y objeto, entre tiempo objetivo o cronológico y duración subjetiva, entre pasado, presente y futuro, entre el humano devenir civilizatorio y los vestigios de naturaleza arcaica que aun anidan en él. El comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión, nos dice el autor mexicano, para, seguidamente, añadir que el pasado temporal del primitivo, el tiempo cíclico del griego, la vacuidad budista o la anulación de contrarios de Brahmán, incluso la eternidad cristiana, son arquetipos que comparten la tentativa de anular o minimizar los cambios. Sin embargo, nuestra época moderna rompe con todas estas formas de pensamiento: en tanto que heredera del tiempo lineal e irreversible del cristianismo, se opone a toda concepción cíclica. Pero también niega el arquetipo cristiano afirmando otro consistente en la negación de todas las ideas e imágenes que del tiempo se habían hecho los hombres.

El individuo moderno piensa el tiempo como tiempo de cambio continuo, como una incesante sucesión de instantes efímeros. El cambio y sus consiguientes ideas de ruptura y crisis son su fundamento. Desde finales del siglo XVIII se hace visible la relevancia de nuevas voces como novedad, moda, separación, diferencia, pluralidad revolución, desarrollo, progreso, Historia o Futuro. Escribe Octavio Paz que la disputa entre razón y revelación desgarró hasta tal extremo a Occidente que la contradicción deviene insoluble:

> [Si] Dios es lo uno, la razón tiende, en cambio, a separarse de ella misma: cada vez que se examina, se escinde. La razón aspira a la unidad pero, a diferencia de la divinidad, no reposa en ella ni se identifica con ella. (…) Al fundirse con la razón, Occidente se condenó a ser siempre otro, a negarse a sí mismo para perpetuarse. (1998: 48-49)

De este modo, la razón se convierte en sinónimo de crítica perpetua. La única permanencia es el cambio. El edificio que construya será derribado una y otra vez para erigir uno nuevo en su lugar. Alteridad y sucesión se erigen en condiciones de existencia de la modernidad. ¿Es capaz el individuo de suturar su escisión sin negarse a sí mismo, sin negar su propio fundamento constitutivo? Paz confiesa que la historia se convierte en nuestro camino de perfección: un continuo avanzar sin saber adónde, un progreso en el que "el trabajo sustituye a la penitencia, el [propio] progeso a la gracia y la política a la religión" (1998: 53).

En relación con la concepción moderna del tiempo se nos antojan interesantes las reflexiones que Kermode vierte en su obra *El sentido de un final*. En primer lugar, distingue entre *kairos* y *chronos* a fin de poder analizar las distintas ficciones, literarias y escatológicas, vinculadas a la idea de un final y su relación con el intento de dotar de sentido a una trama. A su juicio, por medio de ficciones imponemos otros modelos de tiempo histórico al *chronos* – a la trama, al tiempo objetivo y cronológico – buscando en en él esos momentos significativos que lo doten de sentido y significado, ese *kairos*. La confección de cualquier trama – organización del tiempo en forma tal que su duración se torne significativa, intervalo de tiempo puramente sucesivo y desorganizado que tratamos de humanizar – presupone y requiere la presencia de un final que confiera duración y significado al todo: la condición humana exige una integración temporal. *Final* en tanto que "forma de unir en un todo nuestra percepción del presente, nuestro recuerdo del pasado y nuestra expectativa del futuro" (1983: 52) El *kairos* constituye un momento de crisis asociada firmemente a un sentido moderno de vivir una época en que los fundamentos de la vida tiemblan bajo nuestros pies. Según Kermode, si bien este sentimiento de crisis evidencia la presencia de un poderoso elemento escatológico en el pensamiento moderno – que el arte se empeña en reflejar con precisón – no resulta, en cambio, tan evidente que nuestra situación pueda ser considerada única, aunque sí, y esto es lo decisivo, permanente. Así, "la angustia que refleja el *fin de siècle* es perpetua (…) vivimos con el ánimo impregnado de crisis final" (1983: 99). Una idea nuclear preside la modernidad: la de que vivimos en una continua sensación de transición que más que transición entre épocas es un sensación de transición eterna, de crisis perpetua; así, "la derivación lógica de la doctrina de la transición perpetua es que el único criterio

según el cual podemos decidir si un objeto tiene significado para nosotros es su carácter de novedoso. La modernidad es la tradición de lo nuevo" (Kermode 1983: 102).

Roger Griffin, por su parte, reflexiona en *Modernismo y fascismo* en torno al fascismo como modernismo alternativo, que no duda en calificar de palingenésico, dado que la cosmovisión fascista, por encima de su desprecio a determinados elementos de la modernidad que considera degenerados, aspira a crear una nueva forma de humanidad, a regenerar una sociedad que considera decadente y en permanente crisis. Los fascismos de entreguerras tienen su origen en los estertores del mundo moderno bajo la égida de la razón ilustrada y el capitalismo cultural; de este modo, sostiene Griffin, el modernismo no sería "sino la fuerza cultural, social y política, fruto de una modernidad occidental en crisis profundamente subjetiva antes de 1914 y objetiva y cultural después" (2010: 26).

Pues bien, respecto a la concepción temporal que singulariza la modernidad, y junto a la *sensación de un final* a la que se refiere Kermode, Griffin señala como topos central de la imaginación moderna la sensación de un nuevo comienzo, la sensación de una regeneración que se revelará fundamental en el análisis de la génesis, psicología, ideología y praxis del fascismo. Ahora bien, lo que más nos interesa en este momento no es tanto su examen del modernismo como sus consideraciones sobre el campo semántico de la modernidad y su relación con la concepción moderna del tiempo. Así, en primer lugar, y dado que "existe una imposibilidad de ofrecer una definición semántica concluyente de los términos moderno, modernidad y modernismo" (Griffin 2010: 70). Griffin nos ofrece un acercamiento provisional a este último concepto a partir de la tríada modernización, modernidad y modernismos. Así como los *modernismos* constituyen "las modernidades alternativas que se promulgan desde mediados del siglo XIX como signo no de progreso sino de decadencia", la *modernidad* consistiría en el "cambio cualitativo en la forma de experimentar el tiempo que resulta de la experiencia reflexiva de la historia, una historia abierta al futuro, a nuevos horizontes" (2010: 71-72). Más que un periodo concreto de la historia de occidente – periodización que, por lo demás, no ha obtenido un consenso generalizado – la modernidad denota los efectos del proceso de modernización en cuanto fuerza social tanto objetiva como subjetiva, uno de cuyos rasgos definitorios es la transformación cualitativa de la experiencia del tiempo. Lo que se produce es un desgaste de la tradición, el orden superior metafísico o natural,

apuntalado por la sociedad y las instituciones. La modernidad tiende a liquidar los sistemas generales de creencias compartidas que en épocas premodernas dotaban de cohesión y estabilidad a las diversas comunidades humanas. Así, según Weber, sostiene Griffin, dividir la unidad de la imagen primitiva del mundo en dominio de la naturaleza y conocimiento racional, por un lado, y experiencias místicas, por otro, es un signo de la modernidad y por tanto, un signo de escisión y fragmentación.

Por último, la noción de *modernización,* definida por Griffi como "la fuerza secularizadora y desorientadora que tiende a erosionar el sentido de *tradición* estable y que favorece la aparición de la *reflexividad*" (2010: 73) nos conduce al examen del segundo de los pilares de la modernidad y piedra angular de las reflexiones que integran esta investigación: la presencia de una reflexividad incesante y la autoconciencia de crisis perpetua; estos son los rasgos que singularizan al sujeto moderno.

La Modernidad y la libertad de la subjetividad: la conciencia desventurada, la reflexividad permanente y la propensión a la crisis

Regresemos nuevamente a Hegel. La segunda viga maestra que sostiene el edificio hegeliano de la modernidad hace alusión a la *libertad de la subjetividad* como principio rector del mundo reciente: la existencia de un sujeto autónomo cuya única fuente de deber ser, y por tanto, de capacidad para desarrollar un proyecto de vida propio, tiene su origen no en el inapelable y dogmático mandato divino sino en la propia conciencia. La superioridad del mundo moderno frente al mundo antiguo radica en que el hombre se convierte en un ser *autoconsciente y autorreflexivo* que se libera de las cadenas de la superstición, de la fe religiosa, de la creencia sin fundamento racional. Según Hegel, solo en la voluntad subjetiva puede ser real la libertad o la voluntad que es *en sí*.

Ahora bien, la misma autoconciencia condena al hombre a habitar un purgatorio en forma de eterno proceso de continua autoconfirmación que lo sume en un irredimible y agotador sentimiento de crisis permanente del que no logra zafarse. Hegel no logra cicatrizar la desgarradora ruptura del hombre consigo mismo y con el mundo a que lo aboca la construcción sistemática kantiana de la autoconciencia de la razón. Si bien en

el marco de la modernidad, la vida religiosa – en tanto que vertiente espiritual que religa al individuo con la trascendencia – el Estado – como genuina representación del espíritu absoluto – la ciencia, la moral y el arte (romántico) habrían de tornarse otras tantas encarnaciones del principio de subjetividad, sin embargo, sostiene Habermas,

> la orgullosa cultura de la reflexión que caracteriza la ilustración ha roto con la religión y ha colocado la religión *al lado* de ella o ella se ha colocado *al lado* de la religión. El desprestigio de la religión conduce a una escisión entre fe y saber que la ilustración no puede superar con sus propias fuerzas. (…) Cuanto más prospera la cultura, cuanto más plural se vuelve el desarrollo de las manifestaciones de la vida en que puede enredarse el desgarramiento, tanto mayor se torna su poder de ruptura y tanto más insignificantes resultan las aspiraciones de la vida, en otro tiempo absorbidas por la religión, a restaurarse en armonía. (…) Al criticar las contraposiciones que la filosofía establece entre naturaleza y espíritu, sensibilidad y entendimiento, entendimiento y razón, razón teórica y razón práctica, juicio e imaginación, yo y no-yo, finito e infinito, saber y creer, Hegel quiere también responder a la crisis que representa el desgarramiento de la vida. (1989: 33-34)

Dado que la conciencia de la época moderna ha renunciado a la unidad/totalidad, al absoluto – a ese *único* al que aspira el poeta romántico – el espíritu se ha extrañado de sí mismo. El principio de subjetividad ha terminado hundiendo tanto a la propia razón como al sistema completo de la vida en un estado de desgarramiento. Frente a antiguas cosmovisiones, basadas en las ideas de totalidad o unidad del todo, el moderno principio de individuación aboca a la escisión del individuo respecto del mundo, cuando no a su propia disgregación interior, empujándolo a la crisis permanente y al cambio incesante. A juicio de Santiáñez, "la subjetividad se erige en verdad de la autoconciencia, pero esa misma subjetividad experimenta el dolor del *sí mismo* que no llega a unidad consigo mismo: la conciencia de la vida implica una separación de esa misma vida y el saber que la verdadera vida se halla en otra parte" (2002: 177). Desde este punto de vista, la inmensa mayoría de los héroes literarios que desfilarán a lo largo de esta investigación, sumidos en un profundo y doloroso cerebralismo a la búsqueda denodada de un sentido de vida y armados, en su propio perjuicio, de una poderosa capacidad reflexiva, sentirán la doble sensación de vacío y de ausencia de vida auténtica. Un permanente estado de reflexión y autoanálisis los abocará a sufrir una serie de escisiones: la que tiene lugar entre el sentir y el pensar sin nexo que enlace ambas instancias, la separación entre el cuerpo y el alma, la fisura entre el yo y el mundo o lo que es igual, la incapacidad de entender y/o adaptarse a una realidad que a menudo es captada de forma distorsionada cuando no aborrecida por fomentar una igualación mediocre entre individuos devenidos

en masa informe o, en fin, la separación radical entre acción y discurso que, no pocas veces, condena al héroe a la indolencia y la inacción.

Por último, si bien es cierto que Hegel considera que merced a la libertad de la subjetividad y el autocercioramiento la modernidad se revela superior a cualquier época antigua, por otro lado reconoce su inseparable propensión a la crisis. En el capítulo de su obra *Fenomenología del espíritu* dedicado a la *autoconciencia* hace referencia al concepto *conciencia desventurada* que no sería sino una consecuencia de un ineluctable desdoblamiento de la autoconciencia: "la conciencia de sí como de la esencia duplicada y solamente contradictoria (…) una conciencia doble: ella misma es la contemplación de una autoconciencia en otra y ella es ambas (...)" (1966: 128). Este aspecto de la conciencia desventurada es nuclear en la configuración del héroe literario que nos ocupa, puesto que como sostiene Santiáñez "la conciencia desventurada se reconoce a sí misma y al mundo que la rodea como inesencial, mudable, contingente, pero por otro lado siente nostalgia por un más allá inasequible" (2002: 177). Nostalgia o melancolía originada por una inaprehensible permanencia a la que poder aferrarse, por una esencia que en el mundo premoderno había venido siendo representada por Dios. Löwith pone de relieve que Hegel remata la historia del espíritu de la vieja Europa al concluir la historia del logos cristiano cerrando de forma consciente y deliberada una época de dos mil quinientos años para comenzar una nueva era. "Todo un mundo de conceptos, de lenguaje y de cultura acabó en la historia hegeliana del espíritu europeo." (1998: 82-83).

La modernidad, caracterizada por un proceso de industrialización progresiva, desarrollo capitalista y auge y consolidación de formas modernas de organización bajo la forma del Estado Nacional es, a juicio de Giddens, un "orden postradicional en el que a la cuestión *¿cómo he de vivir?*, hay que responder con decisiones tomadas cada día (…); además, tal cuestión se ha de interpretar en el despliegue de la identidad del yo en el tiempo" (1995: 26). El dinamismo de la modernidad conduce irremisiblemente a un mundo desbocado entre cuyas causas destaca la reflexividad generalizada que singulariza al hombre moderno. Cualesquiera facetas de la actividad social, incluida su relación con la naturaleza, están sometidas a revisión continua a la luz de nuevas inferencias. Así pues, en contra de lo que pensaron *los padres* de la ciencia y la filosofía modernas, frente a las expectativas del *pensamiento ilustrado*, la reflexividad, atributo

esencial de la modernidad, socava la certeza del conocimiento: la ciencia no se basa en la acumulación inductiva de pruebas, sino en el principio metodológico de la duda, en la continua revisión de los postulados obtenidos a la luz de nuevas ideas o descubrimientos. Para Giddens, "la relación plena entre modernidad y duda radical es una cuestión que no solo supone un trastorno para los filósofos, sino que es *existencialmente turbadora* para el individuo común" (1995: 34).

La reflexividad moderna alcanza el corazón de un yo en proceso de disolución, cuyos primeros síntomas de agotamiento aparecen a lo largo del siglo XIX, una época en la que confluyen todas las magnitudes de construcción de la modernidad.

> A cambio de su rebelión contra el mundo teocrático, el ser humano deberá hipotecar su sentido religioso y escindirse de la naturaleza: la sociedad industrial, cuyos efectos serán desplegados a lo largo de ese siglo, tendrá un efecto devastador para el hombre que verá cómo deja por el camino sus lazos naturales para vivir en la ciudad una vida anónima, ajena, codificada y reglamentada, similar a la de los demás individuos. (Santiáñez 2002: 26)

1.2 EL ROSTRO OSCURO DEL PROGRESO: EL ESPÍRITU BIFRONTE DE LA MODERNIDAD

Los procesos revolucionarios que convulsionaron Europa desde finales del siglo XVIII y a lo largo de buena parte del XIX desembocaron en la instaturación de sistemas políticos de signo más o menos liberal que se tradujeron en la instauración de los modernos Estados/Nación – encarnación del espíritu absoluto hegeliano – y en la creación de códigos de leyes organizados sistemáticamente bajo parámetros positivistas que si por un lado reconocían un amplio abanico de derechos y libertades inimaginables, por otro, suponían una regulación minuciosa, cuando no excesiva, de la vida cotidiana de ciudadanos que, abandonando sus modos de vida tradicionales, asociados al mundo rural, comenzarían a vivir hacinados en grandes metrópolis.

Arrumbando a una aristocracia que ya tan solo mantendrá sus títulos nobiliarios, la burguesía se instala definitivamente en la cúspide del poder político y económico de la sociedad europea. No son pocas las novelas de esa época que reflejan el viraje del

antiguo régimen estamental a la moderna sociedad burguesa nacida de los rescoldos del periodo napoleónico. Stendhal dibuja el choque entre ambos estamentos sociales en su obra *Rojo y negro*. En una ciudad de provincias como Verrières, donde se ambienta gran parte de la trama, comparten protagonismo su alcalde y propietario de tierras, el Sr. de Rênal, de noble linaje, y personajes como el burgués Valenod, director del asilo de la ciudad y representante de una nueva estirpe de hombres ricos, vulgares y arribistas.

> El señor Valenod era lo que se llama a cien leguas de París un fanfarrón, clase de personas de natural desvergonzado y grosero. Su existencia triunfante, desde 1815, había reforzado sus bellas disposiciones. Reinaba, por decirlo así, en Verrières, a las órdenes del Señor de Rênal; pero era mucho más activo (…) había logrado igualar el crédito de que gozaba el alcalde ante el poder eclesiástico. Las maneras de aquella gentuza no podían menos que ofender al Señor de Rênal. (Stendhal 2000: 183-184)

Por su parte, hombres que en otra época trabajaban el campo emigran a la ciudad contribuyendo a erigir las metrópolis modernas. Empleados como mano de obra asalariada en grandes fábricas e industrias, trocando la hoz por el martillo, integrarán progresivamente una nueva clase social igualmente significativa: el proletariado. En términos muy generales, y en un plano meramente sociológico, la lucha de clases será una constante a partir de la segunda mitad del siglo XIX y durante buena parte del XX: una pugna entre una cosmovisión capitalista, entregada a la creación de riqueza material – al abrigo del empirismo anglosajón o las teorías economicistas de Adam Smith y *la lógica del mercado* – y movimientos situados en la órbita de la izquierda política que adoptan variadas formas – comunismo, socialismo, anarquismo – pero todas ellas con la mira puesta en la utópica instauración de un futuro en el que el hombre habrá logrado emanciparse de las cadenas que lo alienan de sí mismo; la teoría marxista de la *alienación*, según la cual el trabajador *cosificado* no es dueño de los productos de su trabajo en el sistema de producción capitalista, tendrá como objetivo final la disolución del Estado y el establecimiento de una sociedad sin clases: el comunismo.

Una visión panorámica del siglo nos permite observar el auge de la economía capitalista merced a un inusitado desarrollo industrial como consecuencia directa de la aplicación de los avances técnicos y científicos a los sistemas de producción de bienes y servicios. Sin embargo, desde una óptica menos optimista, la conquista del bienestar material del que presuntamente debería derivarse el goce espiritual se erige en la única

acepción válida de la idea de progreso. Porque lo cierto es que la grieta abierta entre el mundo de la técnica, la ciencia, el derecho y la cultura, cada uno de estos ámbitos sometido a sus propias normas, y la informe y caótica vida cotidiana se fue agrandando hasta transformarse en un abismo que terminó por hacer del ser humano un individuo alienado que contempla y experimenta su vida como algo difuso carente de sentido. En cada una de aquellas regiones autónomas se desarrolló un tipo de racionalidad peculiar que, ejercida por sus expertos, alienaron al hombre de la vida cotidiana. Para Ródenas,

> los cambios sociales más relevantes (la modernización) han venido guiados por pautas de racionalidad instrumental cuya dinámica de crecimiento ha acabado perturbando la infraestructura comunicativa de la vida cotidiana en una pavorosa inversión del sueño ilustrado de conquistar la dignidad del hombre a través del fomento de todas sus facultades. (1998: 34)

El transcurso del siglo XIX pone de manifiesto que ese mismo proceso de modernización social, económica, política y cultural, que impulsa un evidente desarrollo económico, al tiempo que conlleva una mejora en las condiciones de vida impensable en otras épocas, dibuja un horizonte desencantado que impide o dificulta la aspiración de trascendencia y espiritualidad encarnada en épocas premodernas por la religión. De este modo se irá gestando una forma de organización laboral en la que multitud de hombres-máquina integrarán las cadenas de montaje que toda gran industria precisa – baste recordar el innovador método de fabricación de los modernos automóviles Ford T – haciendo del ser humano una herramienta útil al servicio del margen de beneficio de la empresa. Los cambios sociales exigidos para mantener bien engrasada la maquinaria se producirán a un ritmo tan vertiginoso que el desquiciamiento llega a un punto de ebullición en los años previos y posteriores a la Primera Guerra Mundial. La cada vez más acuciante sensación de anonimato de la moderna vida metropolitana empujará a los individuos lúcidos y conscientes "incluso a arrastrarse por el fango, antes que pasar inadvertido porque allí al menos uno se siente vivo, mientras que viviendo de manera anónima en los espacios indiferentes de la ciudad moderna, ni siquiera se está seguro de existir" (2010: 63), como señala Josipovici cuando alude a héroes modernos como los Julián Sorel, Raskolnikov o el hombre del subsuelo.

En pleno siglo XIX, la ciencia, el arte o la nación se postulan como candidatos para sustituir a Dios. El sentimiento de pertenencia a una nación como representación más genuina del *Volkgeist* – el espíritu del pueblo, de raíz *herderiana* y que entronca

con el romanticismo de las primeras décadas del siglo – logró un elevado grado de fervor popular, sobre todo en aquellos territorios que carecían de Estado, pero también contribuyó a la exacerbación de los sentimientos nacionales; un factor este que, junto con otros de mayor calado y entre los que se halla, precisamente, el nihilismo agazapado en los corazones de media Europa, provocó el estallido de la Primera Guerra Mundial. Por su parte, la ciencia, capaz de someter la naturaleza a su antojo, se muestra incapaz de ofrecer un sentido existencial auténtico a un mundo que sí puede explicar. En cuanto al arte, más adelante tendremos ocasión de analizar de qué manera un número considerable de intelectuales – como Schiller en sus *Cartas a la educación estética* o Nietzsche a lo largo y ancho de toda su obra – pretenden hallar en su seno ese sentido espiritual capaz de elevar al hombre sobre sí mismo exhibiendo una actitud vital-existencial estética como fuente creadora de múltiples sentidos y solución a la situación epocal de nihilismo. La sensación generalizada de decadencia de finales de siglo fue captada con perspicacia por intelectuales de la talla de Carlyle, Baudelaire, Kierkegaard o el propio Nietzsche. Estados de ánimo expresivos de un profundo de vacío existencial como la angustia, la melancolía, la abulia o el absurdo nos remiten al nihilismo. Sin embargo, antes de sumirnos en un análisis pormenorizado del mismo, nos detendremos a examinar algunas de las reflexiones que estos escritores hicieron en relación con un espíritu de época que todos ellos lograron detectar y procuraron subvertir.

Así, uno de los más eximios pensadores del siglo XIX que de alguna manera consiguió augurar el espíritu decadente de los tiempos venideros fue Kierkegaard. Nos dice Josipovici:

> Para 1840 lo más que podía hacer Kierkegaard era escudriñar y tratar de entender por todos los medios al angustiado hombre decimonónico: ese hombre al que se le había dado la libertad dos veces – primero por Dios y después por la Revolución Francesa – pero no sabía qué hacer con ella, salvo atormentarse en la conciencia de que estaba malgastando su vida. (2010: 65)

Kierkegaard cree que la ansiada libertad conquistada por el hombre lo condena, sin embargo, a la melancolía y la inacción, como si el ejercicio concreto del ideal de libertad, la traducción al plano de la acción de la panoplia de posibilidades que se le ofrecen al individuo, resultase, al cabo, insulso e insustancial. El individuo siente que se abre un grieta entre el exultante reino de la posibilidad y el lacerante mundo real. El hombre consigue escapar de la vigilancia de Dios pero tras cruzar el umbral de salida

igrnora qué hacer ni qué camino tomar, perplejo ante la infinidad de elecciones que se le presentan. Comienza a sentir una angustia paralizadora que el escritor danés denomina *el vértigo de la libertad:* "la realidad de la libertad antes de la posibilidad" (1959: 43).

El miedo a algo concreto es infinitamente menor que la poderosa sensación de angustia que por su naturaleza abstracta se apropia del hombre del XIX, revelándose como una idea clave para entender toda la filosofía existencialista de la que Kierkegaard fue uno de sus precursores. Ahora bien, lo que para él es causa de parálisis, para Sartre, en cambio, no es sino condición ineludible de la acción, pues, afirma, el existencialismo no conduce al quietismo, sino que es manifestación de libertad y responsabilidad. Sartre pone el énfasis en la importancia de la elección:

> Todos los jefes conocen esta angustia. Esto no les impide actuar; al contrario, es la condición misma de su acción; porque esto supone que enfrentan una pluralidad de posibilidades y cuando eligen una, se dan cuenta de que solo tiene valor porque ha sido elegida. (1946: 39)

A Sartre habremos de regresar más adelante porque el tipo de héroe que alienta su novela, *La náusea*, forma parte de esta investigación en la medida en que constituye uno de los últimos eslabones de la cadena que integra la estirpe de héroes escindidos; de momento dejémoslo a un lado y regresemos al siglo XIX. En su *Tratado sobre la Desesperación* – entendida como enfermedad mortal universal, inherente a la condición humana, e independiente de la consciencia que sobre ella se tenga – Kierkegaard afirma que el hombre es una síntesis difícil entre elementos binarios que se conjugan hasta hacerse indistinguibles: "síntesis de infinito y finito, de temporal y eterno, de libertad y necesidad. Desde este punto de vista el yo todavía no existe." (2004: 19). Y continúa diciendo: "el yo contiene tanto de posible como de necesidad, pues es él mismo, pero también tiene que devenir." (2004: 53). Es decir, el yo que carece de posibilidad cae en la desesperación, pero el yo que carece de necesidad también, "se pierde en lo posible, sin vínculo atrayéndole a la necesidad. Ese yo se hace entonces un abstracto en lo posible, se agota debatiéndose en él, si cambiar sin embargo, pues su verdadero lugar es la necesidad." (2004: 53). Ese nuevo abismo, una fría sima moderna e infranqueable que se abre ante el hombre, se manifiesta como una ausencia hiriente: la de ese vínculo capaz de dotar de trascendencia y sentido unificador a una variopinta e insípida panoplia

de posibilidades, a menudo triviales, que las recién conquistadas libertades le conceden al precio de ignorar el porqué y el para qué de la existencia.

Si el renacimiento primero y la Ilustración más adelante colocaron al hombre y a la Razón en el centro del universo, los principios de libertad e igualdad abanderados por revoluciones liberal-burguesas alentadas a su rebufo desembocan al cabo en una suerte de cientificismo que acaba convirtiéndolo todo en mercancía transformando al individuo en una cosa más, en un ser anónimo y un centro sin centro. Así, reflexiona Kierkegaard, si todo es posible, "si lo posible lo abarca todo, el abismo se ha tragado al yo" (2004: 53). Esa es la razón por la que insiste en la necesidad de la elección como vía para huir de la indeterminación y aproximarse en libertad a la auténtica personalidad del *sí mismo* de cada hombre:

> ¿O puedes imaginarte algo más horrible que el que tu naturaleza acabe disolviéndose en algo múltiple, que llegues realmente a ser muchos, una legión, y que pierdas de esa manera lo que hay de más íntimo y sagrado en el hombre, el poder de cohesión de la personalidad? (…) La elección misma es decisiva para el contenido de la personalidad; esta, al elegir, se sumerge en lo elegido, y si no elige se atrofia y consume. Por un instante puede ser, puede parecer, que hay que elegir entre cosas que están fuera de quien elige, que puede mantenerse indiferente frente a ellas. Tal instante es el de la deliberación; pero esto, lo mismo que el platónico, no es nada (…) (2007: 151-154)

Por su parte, el tono predominante de su opúsculo *La época presente* es de una indisimulada crítica a los tiempos modernos. A rebufo de las diferentes revoluciones sociales fraguadas a partir de la de 1789, no duda en considerar la suya como una época igualmente revolucionaria pero carente de pasión que mantiene el orden social pero vaciándolo de sentido. Al igual que Jaspers, quien precisamente advirtió en esta obra la primera crítica acabada de su sociedad, una obra extrapolable para examinar nuestro tiempo, también nosotros nos apoyaremos en su análisis con el fin de sumergirnos en la atmósfera reinante en la Europa de mediados del siglo XIX.

Insiste Kierkegaard en que su época se antoja excesivamente reflexiva, poco apasionada y carente de heroísmo. La poesía del héroe no se concilia con la prosa de la vida. Así, afirma, "la época presente es esencialmente sensata, reflexiva, desapasionada, encendiéndose en fugaz entusiasmo e ingeniosamente descansando en la indolencia" (2012: 41). Aunque hemos de subrayar que el objeto de su denuncia no es tanto el hecho de la reflexividad como la presencia de la racionalidad neutralizante y objetivadora que

conduce inexorablemente a la indolencia, la parálisis y a una excesiva *intelectualización* de la vida. A diferencia de los tiempos revolucionarios – épocas de acción – siente que la suya es una época vacía en la que los hombres se repliegan hacia dentro olvidándose de aventuras, de hazañas, que pudieran impulsar sus vidas dotándolas de finalidad y sentido. La modernidad y el heroísmo se repelen. El el héroe épico, entregado a la aventura, y el héroe trágico, quien con plena consciencia y vitalidad acepta el destino que los dioses le tienen reservado, caducan con la irrupción de la época moderna.

> Que un hombre permanezca en pie o caiga por sus acciones se está volviendo obsoleto (…) [pues] no queda ningún héroe, ningún amante, ningún pensador, ningún caballero de la fe, nadie magnánimo, ningún desesperado que valide estas cosas por haberlas vivido primitivamente. (…) Así finalmente el objeto de deseo es el dinero que, a su vez, también es una representación y una abstracción" (2012: 47 y 49).

Ansioso por liberarse del yugo de la autoridad divina y de un dogma teocrático injustificable racionalmente, al precio, no obstante, de soslayar toda espiritualidad, el hombre cifra su anhelo de libertad en la razón. Y, sin embargo, es incapaz de abandonar su hambre de trascendencia. Liberación y nostalgia de absoluto son las dos caras de la modernidad. Una paradoja que lo persigue desde hace de dos siglos. Además, cuando parece haber obtenido la tan ansiada libertad le sobreviene una sensación extraña, como si flotara en una atmósfera de abstracción posibilista que lo consume de angustia lacerante al verse incapaz de elegir entre las posibilidades que la misma libertad le concede. La cárcel de la reflexión lo tiene preso tanto a él como a la época. Mantiene viva la llama de la posibilidad que ofrece la reflexión como algo "más grandioso que la pobreza de la decisión" (2012: 57).

De otro lado, el ideal de igualdad enarbolado por los revolucionarios se consuma y se consume en una suerte de *nivelación* pobre: "Mientras que una época apasionada acelera, eleva y derriba, levanta y oprime, una época reflexiva y desapasionada hace lo contrario, ahoga y frena, nivela. Nivelar es una tranquila y abstracta ocupación matemática, que evita toda agitación." (2012: 59). Atendiendo solo a lo sobresaliente, el hombre antiguo aspiraba al heroísmo. Su denodada búsqueda de la excelsitud fue objeto de admiración tanto para el artista del Renacimiento como para el poeta romántico, quienes trataron de recuperarlo: el primero para reubicar al hombre en el centro del universo; el segundo, para hacer frente a la vulgaridad burguesa y a la imposible

democratización de la excelencia. Si bien es cierto que la aspiración a la igualdad de los hombres, o mejor, la reducción de la secular desigualdad y las servidumbres de clase cultivadas a lo largo de la historia de la humanidad, utopía perseguida por las huestes del pensamiento ilustrado, constituye una de las múltiples conquistas humanas, por otra parte tiende a liquidar la excelencia como si fuera herencia o atributo de épocas aristocráticas. El siglo XIX será testigo de cómo la igualdad deviene en igualación y el hombre concreto da paso al hombre en abstracto. Da comienzo la era de las multitudes, del coro sin voz pero con voto que ya se vislumbra como piedra angular del funcionamiento de la sociedad moderna: la sociedad del dato y la estadística.

Para Kierkegaard, en lugar de hacer prevalecer al hombre concreto, "al individuo singular que valía por todos", esta época "se orienta dialécticamente hacia la igualdad y su realización más consecuente, si bien errada, es la nivelación, como negativa unidad de la negativa reciprocidad de los individuos" (2012: 60). En su opinión, el *espíritu de la nivelación* viene encarnado por un fantasma – el público (las multitudes abstractas) – e insiste en que ningún hombre particular podrá detener la abstracción de la nivelación, porque esta es negativamente superior y la época de los héroes ha pasado. El público, en cambio, una monstruosidad, "lo es todo y nada, el más peligroso de todos los poderes y el más desprovisto de sentido" (2012: 70). Así, concluye, "en esta laxa indolencia, cada vez más individuos aspirarán a ser nada, aspirarán a ser público, [un] todo abstracto" (2012: 71). Es la suya, pues, una época de charla, de inanidad, de informidad, de anonimidad, de superficialidad, en la que "esta apática multitud, que por sí sola no realiza nada, no comprende nada, este público de galería, buscará luego una distracción y se entrega a la ilusión de que todo lo que realiza es realizado para que exista algo sobre lo cual charlar" (2012: 72).

Del agudo análisis de la cara oscura de su época que Kierkegaard lleva a cabo, se desprende la presencia de ciertos elementos que empiezan a cobrar relevancia en el análisis de la modernidad: la indolencia y la pobreza de espíritu de un individuo que se abandona a la inacción, una atmósfera de decadencia que se convierte en territorio fértil para el despliegue de toda manifestación nihilista o la mutación del hombre concreto en hombre masa, en algo así como una cifra abstracta integrada en una multitud informe que habita masivamente la metrópolis europea.

En el examen del nihilismo europeo abordado en su obra *El hombre en el centro de la historia*, Löwith concede una importancia fundamental en un plano filosófico a Kierkegaard y a Marx. A su juicio, ambos discípulos hegelianos comprendieron el fin inherente a la filosofía de su maestro e intentaron superarlo rompiendo radicalmente con él: Marx, desde la praxis social; Kierkegaard, incidiendo en la decadencia espiritual en la que, a su juicio, y como acabamos de ver, se iba sumiendo Europa. Sostiene Löwith que "en la relación existencial interna del individuo, [Kierkegaard] intensifica la negatividad absoluta de la ironía romántica hasta dar el salto desesperado a la fe" (1998: 88). En su singular repliegue hacia Dios halló una salida a la angustia existencial. Cualesquiera que fueran las diferencias entre ambos, entre Marx y Kierkegaard, notorias por otra parte, lo cierto es que "la crítica marxista del orden burgués-capitalista que recoge *El manifiesto comunista* (1847) se corresponde con la crítica del danés al mundo burgués-cristiano, tal y como pone de manifiesto en *La época presente"* (1998: 85). Ambos, sigue Löwith, interpretaron el mundo tal y como era – *lo que es* – "como un mundo determinado por el dinero y las mercancías y como una existencia impregnada de ironía y aburrimiento...el reino de los espíritus de Hegel se convierte en fantasma dentro de un mundo dominado por el trabajo y la desesperación." (1998: 87)

Si hemos hecho referencia a dos textos seminales de mitad del siglo XIX, no podríamos olvidarnos de Baudelaire en su doble faceta de poeta de la *Modernité* y agudo observador de su tiempo. Evocamos su figura de flanêur, paseando por el París de mediados de siglo, recorriendo los modernos pasajes que brotan en sus calles, entre otros motivos, por su contribución al estudio de uno de los males asociados a la época y al nihilismo: una especie de tristeza difusa, de melancolía y aburrimiento, el *ennui* o *spleen*. Baudelaire asocia esta melancolía con la inextricable fusión entre la rapidez de la vida moderna y lo bello eterno. "Murió el viejo París (…) ¡Cambia París!, mas nada en mi melancolía se ha movido", leemos en su poema *Le Cygne* (1991: 341-343). A juicio de Antonio Pizza. la melancolía sería, para el poeta francés, el "bilioso estado de tedio ilimitado que ancla al sujeto a una inmovilidad permanente, con su *tempo* largo, pesado, inerte, completamente asincrónico al que es el tiempo arrollador del progreso (…) Al vívido opaco del *spleen* se contrapone el relámpago breve, frágil y fulgurante del ideal." (Pizza 1995: 20 y 21).

En *Las flores del mal* bajo el título *spleen et ideal*, Baudelaire escribe que "nada es igual de lento que las cojas jornadas, cuando bajo pesados copos de años nevosos, el hastío, ese fruto de la falta de afanes, toma las proporciones de la inmortalidad" (1991: 301). A juicio de Burger, el *ennui* es la situación del sujeto moderno por antonomasia, un yo libre de todo vínculo sustancial que se topa con su propio vacío (1998: 212), por lo que si se arroja al mundo exterior, se da de bruces con el *tedio vitae*. Devaluada toda acción posible, al sujeto moderno le queda una única posibilidad: extraer de ese hastío una experiencia estética a través de la creación artística. No se trata, entonces, de actuar en el mundo sino de mirarlo con nuevos ojos, como un entramado de colores, formas y figuras que desentrañar e interpretar. El melancólico – en general el artista de mediados del siglo XIX – logra percibir en el mundo algo que se le escapa al hombre de acción y ese algo es, precisamente, la experiencia estética encarnada en el recuerdo, la reflexión, la desactivación de la voluntad para, en todo caso, activar una voluntad creadora de nuevos sentidos, una voluntad artística que hace brotar de la nada que es el mundo un mundo de sensaciones artísticas. Concluye Bürger:

> Consideradas como fenómeno originario, las formas vivenciadas del *ennui* – aislamiento y pérdida de realidad del yo, fragmentación del tiempo y pérdida de seguridad del concepto – constituyen una constelación presente tanto en las obras artísticas de la Modernidad como en los ademanes de protesta vanguardista. El *ennui* sería pues la situación que soporta toda manifestación artística de la Modernidad, el fundamento oscuro, del que procede el anhelo de que las cosas sean de otra forma. (1998: 219)

George Steiner, por su parte, afirma que el *spleen, ennui o boredom* – una náusea soñolienta – hace referencia a la repetición rutinaria de una actividad letárgica: el tedio. A su juicio, "ciertos orígenes específicos de lo inhumano, de las crisis de nuestro tiempo, se hallan en la larga paz del XIX – que define metafóricamente como *verano de 1815-1915* – y en el centro mismo de la compleja estructura de la civilización" (1991: 25). La combinación de ese vago esperar y un grisáceo desfallecimiento nutren el *spleen*, expresión de la atmósfera que a partir de mediados del siglo XIX no pocos intelectuales comenzaron a percibir en la Europa del progreso. En su esfuerzo por explicar el estado de la cultura a finales del siglo XX, Steiner se remonta a ese largo periodo que venimos examinando y que coincide con el que en clave estética se conoce como Modernismo. Indagando en las causas asociadas a los diversos síntomas de decadencia y nihilismo se detiene en el hastío y, siguiendo a Baudelaire, llega a la

conclusión de que la excitación revolucionaria y el subsiguiente ardor napoleónico que arrastró un entusiasta seguidismo entre la población se frenó en seco a mediados de siglo: la rutina promovida por el incipiente sistema de producción capitalista engendrado como encarnación del proceso evolutivo de la modernidad choca de lleno con los impulsos excitados y excitantes de todo proceso histórico revolucionario. Julien Sorel, el héroe arribista de *Rojo y negro,* es un buen ejemplo: duerme con un retrato del emperador Napoleón bajo su almohada. Escribe Steiner:

> Lo que siguió fue un largo periodo de reacción y calma. Según el propio idioma político que uno tenga, puede ver aquí ora un siglo de represión ejercida por la burguesía que había aprovechado la revolución francesa para obtener ventajas económicas, ora como cien años de gradualismo liberal y orden civilizado. (1991: 32)

Este relajamiento de la tensión generó una decepción: ¿cómo ser capaz de asumir el plomizo cielo del gobierno de la clase media? La tristeza, el aburrimiento, en otras palabras, la sensación de vacío era muy real entre la clase media, tanto para la pequeña como para la gran burguesía. A juicio de Steiner, la idea de la alienación, vital en toda teoría de la crisis de la cultura, está directamente relacionada con el desarrollo de las manufacturas masivas:

> A principios y mediados del XIX se produce la deshumanización de hombres y mujeres que trabajan en el sistema de producción en serie y se registra la disociación entre la sensibilidad del hombre corriente y los artefactos tecnológicos (…) Se define un nuevo e importante conflicto, el conflicto entre el individuo y el mar de cemento que en cualquier momento amenaza con asfixiarlo. (1991: 35-36)

Para Baudelaire – nos recuerda Löwith – la nivelación igualitaria rechazada con vigor por Kierkegaard constituye una realidad ya profetizada por Goethe, la del descenso de la cultura a un nivel medio, cuando no bajo, *una caída luciferina* de la que únicamente pueden salvarnos los paraísos artificiales. La técnica y el progreso, en tanto que encarnaciones del imperio de la razón, atrofian la espiritualidad. Así pues, no es de extrañar que Baudelaire escribiera que "exijo a todo hombre pensante que me muestre qué queda de la vida" (Löwith 1998: 79). Como más adelante tendremos ocasión de observar, uno de los asideros del hombre fungible sumido en el anonimato de la vida moderna, vía de escape a la inanidad del tiempo objetivo y rutinario, vacío y carente de sentido auténtico, en la que la espiritualidad se aleja irremisiblemente ante el dominio

maquinal de la tecnología eficiente y útil, estriba en el arte. De este modo, "el artista se convierte en héroe y la obra de arte en la quintaesencia de la proeza" (Steiner 1991: 39).

En esta atmósfera de decadencia, Carlyle no duda en afirmar que ya no hay tiempo para héroes. Esta ausencia del héroe, o peor, la imposibilidad del heroísmo en la modernidad es un lugar común en diversos autores hasta tal punto que no pocos – Nietzsche, sin ir más lejos – reivindican la recuperación de la condición trágica del hombre en un intento de atraer a su contemporaneidad un ideal heroico de grandeza, una boya a la que aferrarse con el fin de desembarazarse de las apolíneas cadenas de la razón científica. En opinión de Carlyle, "hoy (1841) el culto a los héroes parece haber desaparecido y aun cesado de vivir. Por razones que será conveniente inquirir, la nuestra es una edad que niega, a lo que parece, la existencia de los grandes hombres y ni siquiera aspira hasta que los haya" (1985: 40). Y unas líneas más adelante afirma:

> Yo comparo los tiempos vulgares y de languidez de los espíritus, con sus incredulidades, sus perplejidades, sus angustias, sus vacilaciones; circunstancias deprimentes que los derrumban en la impotencia para llegar a su final ruina caídos en mayores y aún peores zozobras: los comparo a montones de seco combustible, a cuerpos muertos, corruptos (…) (1985: 41).

A su juicio, la prueba evidente de la pequeñez de su tiempo, época de inanidad espiritual oculta bajo una capa de aparente grandeza fruto del avance de las ciencias y la técnica, reside en una incapacidad manifiesta, incluso arrogante, de admirar y tener fe en los grandes hombres. Treinta años después, Huysmans recluye a su reaccionario y postromántico héroe Des Esseintes en un hermético castillo, al abrigo del arte, acechado por la vulgaridad mercantilista y sumido en la nostalgia de una época aristocrática. El héroe de *A contrapelo* es el testimonio fehaciente de la crisis de valores culturales y artísticos de fin de siglo; una crisis que se refleja la actitud vital de su héroe cuajada de pesimismo y escepticismo, angustiada insatisfacción ante las tendencias racionalistas y materialistas que dominan la sociedad moderna por la vía de la industrialización y del *progreso*.

En un conocido, prolijo y profuso ensayo, cuyo primer volumen vio la luz en un año tan simbólico como 1918, titulado justamente *La decadencia de Occidente*, Oswald Spengler afirma que "la decadencia de Occidente significa nada menos que el *problema de la civilización*. Nos hallamos frente a una de las cuestiones fundamentales de toda

historia. ¿Qué es la *civilización* concebida como secuencia lógica, como plenitud y término de una *cultura*?" (1993: 61). Y responde:

> La *civilización* es el inevitable *sino* de toda *cultura*, el *extremo* y más *artificioso* estado a que puede llegar una especie superior de hombres. Es un remate; subsigue a la acción creadora como lo ya creado, lo ya hecho, a la vida como la muerte, a la evolución como el anquilosamiento, al campo y a la infancia de las almas como la decrepitud espiritual y la urbe mundial, petrificada y petrificante. Es un *final* irrevocable, al que se llega siempre de nuevo, con íntima necesidad. (1993: 61) [Las cursivas son del autor]

Pues bien, tras haber abordado el examen de alguno de los síntomas de decadencia que a juicio de la clase intelectual europea permeaba sutilmente la moderna sociedad occidental nos será de gran utilidad bucear en las aguas del nihilismo. A pesar de ser este un concepto connotado negativamente, lo cierto es que constituye un terreno fértil donde hunde sus raíces el arquetipo literario que ocupa esta investigación: el *héroe escindido.*

1.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL NIHILISMO

La cada vez más acuciante atmósfera de decadencia y nihilismo que se cierne sobre Europa en el periodo que Steiner denomina *el largo verano de 1815 a 1915,* se agudiza en los primeros años del siglo XX hasta explotar en 1914. Stefan Zweig fue uno de los escritores europeos que vivió en primera persona el desmoronamiento de todo un sistema de vida cotidiana que había venido funcionando desde un tiempo inmemorial y del que apenas quedó nada en pie para los años cincuenta del pasado siglo XX.

> En aquel vasto imperio todo ocupaba su lugar, firme e inmutable, todo lo radical y violento parecía imposible en aquella era de la razón (…) En esta conmovedora confianza en poder empalizar la vida hasta la última brecha se escondía una peligrosa arrogancia. El siglo XIX con su idealismo liberal está convencido de ir por el camino recto e infalible hacia *el mejor de los mundos* y esa fe en el progreso ininterrumpido e imparable tenía para aquel siglo la fuerza de una verdadera religión: la gente había llegado a creer más en dicho progreso que en la biblia, más en los milagros que ofrecían la ciencia y la técnica. (Zweig 2001: 17-19)

El nihilismo constituye uno de los ejes vertebradores de esta investigación dada la relación que mantiene con las diferentes formas de escisión, desgarramiento y fragmentación en que se traduce un sentir humano que nutre, en un plano literario, al arquetipo heroico que nos ocupa. En primer lugar, nos hemos de preguntar por los varios significados de la noción de nihilismo. A juicio de Herrero Senés, el nihilismo puede ser abordado como *problema* – desazón existencial a la que se enfrenta el hombre desde siempre – como *concepto* que a partir de mediados del siglo XIX adquiere una significación propia y como *espacio*, o marco general de experiencia y pensamiento. Jaspers, por su parte, afirma que el nihilismo constituye una negación radical del valor, del sentido y del deseo; es el estado del alma en el que esta carece de toda meta, en el que falta toda pregunta por un *para qué*, en el que todos los valores están desvalorizados. Así, "el rico [en vivencias], buscando autenticidad y esencia, no encuentra en ninguna parte su módulo ante tanta acumulación de cáscaras. De la plenitud en la necesidad más profunda de sustancia, a partir de la cual, aquella plenitud es considerada como vana, de esta oposición se origina el suicidio" (1967: 381). Para Jaspers tanto el sofista como el escéptico y el nihilista comparten una idea fundamental: la del nihilismo como destructor de todo, puesto que lo que es no vale y lo que vale es engaño.

En opinión de Löwith, la Europa del XIX ya no vivía con la fe en una verdadera misión: se limitaba a difundir por doquier sus mercancías y su civilización científico-técnica. El que parecía eterno Sacro Imperio Romano Germánico, cuya demolición fue terreno fértil tanto para novelas – *Los Buddenbrook* o *El hombre sin atributos* – como para ensayos – *El mundo de ayer* – comenzó a desmoronarse, a su juicio, tras el proceso revolucionario francés de 1789 y más concretamente a partir de 1807, coincidiendo con la publicación de la *Fenomenología del espíritu*. La guerra europea de 1914 acabó con el ambiente no solo de *fin de siglo* sino de toda una época. A fin de ilustrar estas ideas Löwith no puede evitar evocar las siguientes palabras de Max Scheler:

> Desde el ocaso del papado medieval, la última autoridad venerada por todos, Europa no posee una autoridad supranacional y reconocida de forma generalizada (...) ¡Cuán efímeras, cuán dudosas e insignificantes han demostrado ser las pretensiones de la que se dice ciencia y que carece de las condiciones necesarias para sustituir a esta autoridad espiritual europea que se implica tanto por su peso moral como por su tradición consagrada. (1998: 61)

Ahora bien, a principios del siglo XX, el nihilismo no solo representaba una forma de negación de la civilización actual; bajo la forma no tan evidente de la ironía y del escepticismo artístico, también fue la única fe verdadera de los auténticamente cultos. Así, no pocos escritores cuyas obras agotaron las posibilidades de la novela se afanaron en ofrecer un testimonio de la nada del ser humano moderno. Löwith rastrea las huellas de nihilismo en la novela psicológica moderna de autores como Tolstoi, Dostoievski, Flaubert o Baudelaire y en filósofos de la envergadura de Nietzsche y Heidegger y, como hemos observado más atrás, en Kierkegaard y Marx.:

> La novela psicológica moderna, culta y refinada, se ocupa en el análisis del inconsciente, se adentra en el mundo fluido de los sentimientos e instintos y al mismo tiempo se complica al máximo por una intelectualidad altamente sofisticada. En ella, *el ser humano se ve escindido y desgarrado* tanto por el poder del inconsciente como por la influencia de lo racional. (1998: 81-82) [la cursiva es nuestra]

En cualquier caso, ya lo concibamos como problema metafísico o ahistórico – como una nada necesaria situada fuera del tiempo y que afecta ontológicamente a la naturaleza humana[1] – ya lo hagamos en clave histórico-filosófica – así Camus o Jünger – cualquier aproximación que se haga al nihilismo no podrá obviar el doble juego en que consiste su núcleo. En primer lugar, implica una situación de vacío y en segundo, una subsiguiente proliferación de significados y valores que incluyen, a menudo, posiciones extremas y contradictorias. El fenómeno del nihilismo, abordable bajo un prisma tanto individual como colectivo y desde una vertiente histórica, aunque también, como hemos dejado apuntado, metafísica, refiere en términos axiológicos tanto la nada – el caos – como la máxima ordenación. Dado el punto de vista de nuestra investigación dejaremos de lado la hipótesis del nihilismo como esencia humana para centrarnos en su condición de fenómeno histórico vinculado a la crisis de la Modernidad en Occidente que, tangible a finales del siglo XIX, explota en 1914 esparciendo sus cenizas de dolor, sangre y absurdo durante tres décadas más.

En primer lugar, diremos que el nihilismo afecta primordialmente al ámbito de lo espiritual configurándose su estructura como un *proceso de desfundamentación* a través

[1] Así lo concibe Heidegger para quien, "el nihilismo es el estado normal de la humanidad" (1994: 82) pues "la esencia humana pertenece ella misma a la esencia del nihilisme" (1994: 109).

del cual un conjunto de ideas, creencias y motivaciones últimas dotadas de significado y valor, generadoras de un determinado pensamiento o ideología en múltiples relaciones de poder y fuerza, caracterizadores de una época dada, constitutivas de una determinada cosmovisión, se van disolviendo en una nada/caos. Como resultado de tal disolución se genera una sensación de pérdida, de carencia de estabilidad de aquello que parecía eterno e inmutable y de escepticismo relativista. El nihilismo constituye un proceso por el cual algo dado – el fundamento de una cosmovisión – "se disuelve perdiendo aquello que lo sustentaba y apareciendo, en un primer momento, un vacío, un caos, una nada" (Herrero Senés 2009: 46).

Esta situación de vacío se traduce en una doble alternativa: o bien se limita a su reconocimiento pasivo, surgiendo con ello una sensación de vacuidad, cuyo correlato narratológico vendría encarnado en la figura del héroe nihilista pasivo, es decir, el héroe abúlico o decadente que ocupa buena parte de esta investigación, o bien aflora *cualquier cosa* que estaba reprimida en la cosmovisión que cae derribada. En este último sentido, la consideración del nihilismo como vacío y subsiguiente aparición de la multiplicidad y su acción aniquilante y negadora de fundamento conduciría al *absurdo* no tanto por falta de sentido sino por "un aislamiento de las innumerables significaciones en la ausencia de un sentido que las oriente. (…) El absurdo lleva a la multiplicidad en la pura indiferencia." (Lévinas 1974: 45). Es decir, experimentamos la ausencia de un sentido existencial unficador que oriente la multiplicidad de innumerables significados. A los fines de esta investigación hemos de subrayar que precisamente el héroe absurdo, protagonista de muchas novelas de mediados del siglo XX – de Beckett, Camus o Sartre – constituye otra modalidad de héroe escindido.

En las páginas dedicadas al estudio del nihilismo tardomoderno, en el marco ya de la Segunda Guerra Mundial, Herrero Senés se refiere precisamente a dos novelas de Sartre y Camus. En primer lugar, señala que "con la Segunda Guerra Mundial advino plena consciencia de la situación inestable del hombre, de lo ilusorio de todo fundamento y de la existencia del mal radical. El nihilismo [sería algo así como] el ambiente espiritual común a muchos puntos del globo." (2009: 26). Pues bien, en este preciso contexto, continúa Herrero Senés, hay que situar los textos *El hombre rebelde* y *La naúsea*. En esta última, señala, "se plasma la vía muerta adonde conduce la

experiencia vital individual del nihilismo" Su protagonista, ejemplo ilustrativo de héroe absurdo, vacuo, pero también libre, representa "la esencial contingencia y el absurdo de lo real" (2009: 29) que lo abocan a la inacción y a una permanente sensación angustiosa de fracaso. Ahora bien, como anteriormente hemos dejado apuntado en relación con el vínculo entre la angustia y la condición humana, para Sartre no se trata únicamente de que a través de la angustia y de la consciencia sobre la misma el hombre exista realemente – como afirma en su obra *El ser y la nada* – sino de que, tal y como propone en *El existencialismo es un humanismo*, la angustia ya no sea excusa para la inacción sino todo lo contrario: parte de un deber, origen, pues, de la acción comprometida.

Retrocedamos nuevamente al último tercio del XIX y detengámonos en la figura de Nietzsche por ser uno de los iniciadores del debate contemporáneo en torno a este concepto cuyo significado contribuyó a ampliar. En su búsqueda del origen de la crisis de valores que subyace al nihilismo se remonta al mundo helénico para señalar que la dialéctica socrática, puesta en marcha por Platón, dio el pistoletazo de salida al dominio secular del pensamiento racional del que brotó el monoteísmo cristiano que se adueñó de Europa durante dos mil años. El nihilismo, cuyos antecedentes próximos podrían ser rastreados en algunas novelas rusas de la segunda mitad del siglo XIX, salta a la calle bien con el significado de un *no emprender nada* como en la novela *Padres e hijos* de Turgueniev, bien con el tono anarquista de *un romperlo todo* en buena parte de la obra de Dostoievski; de hecho, tanto el discurso del protagonista de su novela *Apuntes del subsuelo* como las conocidas palabras que Ivan Karamazov le dirige a su hermano Aliosha – *Si Dios ha muerto, todo es lícito* – rezuman nihilismo. Ese rechazo explícito al sistema de valores predominante no solo en la Rusia zarista sino, como acabamos de dejar apuntado, en la Europa burguesa que consolida el paradigma del capitalismo como sistema de vida hegemónico, empuja a Nietzsche a sostener una tesis según la cual la decadencia europea estaría asociada al desarrollo intrínseco de la propia modernidad: la ausencia de un *sentido de vida* afecta a todos los ámbitos de la existencia por lo que el nihilismo se torna necesario, es la modernidad misma en su último estadio. Así, dice Nietzsche, "nuestros mismos valores tradicionales tienen en [el nihilismo] su última consecuencia; porque el nihilismo es la lógica de nuestros grandes valores e ideales llevada al extremo (…)" (2006: 102).

Para Nietzsche, el pesimismo nihilista sería expresión no de la inutilidad del mundo o de la existencia, sino del mundo moderno. Afanado en rastrear su origen, se encuentra con la compasiva y, a su juicio, débil moral cristiana que bajo formas positivistas y socialistas reaparece en el siglo XIX. Así, exclama: "se ha hundido *una* interpretación pero, puesto que valía como *la* interpretación, parece como si no hubiese ningún sentido en absoluto en la existencia, como si todo fuera en vano. Este "¡en vano!" es el carácter de nuestro actual nihilismo" (2006: 53). Si, a su juicio, el nihilismo consiste en la falta de un fin último que dote de sentido a la vida, en la ausencia de respuesta a la pregunta *¿por qué?* y en la desvalorización de los valores supremos, Nietzsche prescribe "desembarazarse del todo, de la unidad, de cualquier fuerza-una y absoluto. (…) Se tiene que volar en pedazos todo" (2006: 64).

Dejando a un lado el nihilismo implícito, aquel que no se tiene por tal nihilismo, pudiendo por ello ser considerado el gran adversario del nihilismo, Nietzsche divide el auténtico nihilismo, el que se reconoce como tal y posee conciencia de sí, en dos clases: activo y pasivo. Distinción esta que se convierte en una pieza fundamental en el análisis de las diversas modalidades del héroe escindido dado que todas ellas responden al perfil del héroe nihilista pasivo. De este modo, Nietzsche hace referencia por una parte al *nihilismo activo*, el nihilismo como fuerza creadora, destructor de valores y creador de nuevos sentidos, signo del creciente poder del espíritu, y por otra, al nihilismo como "ocaso y retroceso de la potencia del espíritu, como signo de debilidad" (2006: 67). El *nihilismo pasivo* sería entonces aquel fenómeno consistente en la situación de fatiga y agotamiento que experimenta la fuerza del espíritu del hombre europeo que se siente incapaz de oponer alternativas a unos fines y unos valores tradicionales que descubre inapropiados.

El nihilista pasivo sería el individuo que "del mundo tal como es, juzga que no debería ser y que, del mundo tal como debería ser, juzga que *no existe*. En consecuencia, la existencia (actuar, sufrir, querer, sentir) no tiene sentido; el *pathos* del *en vano* es el *pathos* nihilista. Quien no es capaz de poner su voluntad en las cosas, el falto de fuerza y voluntad" (2006: 71). Se observa que Nietzsche incide en la relevancia de la voluntad creadora: querer para crear y crear para creer. De ahí que insista en contraponer ambas clases de nihilismo:

> El nihilismo como fenómeno normal puede ser un síntoma de *fuerza* creciente o de *debilidad* creciente: en parte porque la fuerza de *crear*, de *querer*, ha crecido hasta no necesitar nunca más esas interpretaciones de conjunto e incrustaciones de *sentido*[2]. En parte, porque incluso remite la fuerza creadora – de crear *sentido* – y la desilusión se convierte en el estado dominante. La incapacidad de *creer* en un "sentido", la incredulidad (2006: 73). [Las cursivas son del propio autor]

El nihilismo sería la última e inevitable fase del proceso de construcción de la modernidad desde el prisma de la racionalidad occidental. Jacobo Muñoz, al tiempo que nos recuerda que la voz *nihilismo*, de la mano de Jacobi, entró en la sociedad culta en el umbral del romanticismo con una carga crítica eminente cuya esencia sería la consumación negativa de la Modernidad, asegura que su origen reside en la escisión y el desgarramiento de la tradicional unidad coaguladora de horizontes seculares de sentido entre fe y conocimiento racional. En palabras de Nietzsche, "la causa del nihilismo es la fe en las categorías de la razón, hemos medido el mundo de acuerdo con categorías que se refieren a un mundo puramente fingido" (Muñoz 2002: 287).

En realidad, lo que Nietzsche persigue es llenar el hueco metafísico que deja la desvalorización de los valores supremos con un nuevo sistema de valores donde encaja su teoría de la voluntad de poder y del *übermensch*. Su nihilismo activo, su voluntad de poder, su ir más allá del nihilismo, se hace efectivo a través del arte: manteniendo y postulando una actitud vital artística que concede al arte el valor supremo, desvinculado de la economía racional monetaria, un valor que permite enhebrar las facetas apolínea y dionisíaca del ser humano; el arte como el instrumento que habilita una salida al instinto humano de creación de sentido(s). Es por ello que las vanguardias históricas, última fase del modernismo, insistan en ensalzar lo lúdico como liberadora alegría afirmadora de una vida auténtica alejada de toda generalización estadística que la ahoga y anula; ante una situación de miedo y angustia, la alegría celebra tanto la subjetividad como el relativismo inherente a la multiplicidad de opciones que aparecen para colmar el vacío dejado por un sistema de valores caduco. En suma, la tarea de Nietzsche consistió en promover una concepción del mundo como obra de arte pues solo el arte logra rasgar la coraza del absoluto, de la objetividad y la generalidad y sustituirla por la subjetividad celebrativa de la vida: así, querer creer deviene en un querer crear. Sostiene Herrero

[2] Nietzsche se refiere a las diversas interpretaciones morales del mundo como necesitado de *sentido* que se han venido haciendo desde el pensamiento racional.

Senés que Nietzsche aboga por la "estetización de la existencia, esto es, la proyección de criterios estéticos sobre la múltiple masa de acontecimientos vitales" (2009: 124). En su opinión:

> Nietzsche puso los cimientos para que el vanguardismo fuera también el modo estético de una época activa de transición hacia un nuevo tipo de hombre, donde se negaba la objetividad, se promovía la subjetividad y el individualismo y se perseguía entender el mundo como una obra de arte (2009: 25).

Por su parte, en la consideración número 39 de *El crepúsculo de los ídolos*, bajo el título *Crítica de la modernidad*, Nietzsche se posiciona en contra de la democracia y el liberalismo. Denuncia los rigores a que se ve sometido el *homo-faber*, condición en la que, a su juicio, el hombre ha quedado convertido:

> El democratismo ha sido en todo tiempo la forma de decadencia de la fuerza organizadora. (…) Occidente entero carece ya de aquellos instintos de que brotan las instituciones, de que brota el futuro: acaso ninguna otra cosa le vaya tan a contrapelo a su espíritu moderno. La gente vive para el hoy, vive con mucha prisa, vive muy irresponsablemente: a esto es a lo que se llama libertad. (1989: 116)

¿En esto consiste el progreso? Nietzsche sostiene que este progreso moderno no es sino un "avanzar paso a paso hacia la decadencia" (1989: 119), por lo que aboga por un retorno a la naturaleza, a la vida instintiva, o mejor, por un ascenso a la naturalidad elevada, libre, pero no a la manera de Rousseau, cuya propuesta de regreso a la naturaleza le parece falsa; como tal concibe él la moralidad del pensador ginebrino con su ideal de igualdad como estandarte que los revolucionarios franceses tomaron para sí. De ahí que, en las últimas consideraciones que integran este ensayo suyo, Nietzsche se vuelque en ensalzar a Goethe en detrimento de Rousseau:

> [Goethe] no se desligó de la vida, se introdujo en ella. (…) Lo que él quería era totalidad; combatió la desunión entre razón, sensibilidad, sentimiento, voluntad. (…) Se creó a sí mismo. (…) El hombre concebido por Goethe era un hombre fuerte, de cultura elevada, hábil en todas las actividades corporales (…) en cierto sentido, el siglo XIX también se ha esforzado en lograr aquello que Goethe se esforzó en lograr como persona: una universalidad (…) ¿Cómo es que el resultado global no es un Goethe, sino un caos, un sollozo nihilista, un no-saber-a-dónde-ir, un instinto de cansancio que en la práctica invita constantemente a regresar al siglo XVIII? ¿No es el XIX, sobre todo en su final, un siglo XVIII reforzado, vuelto grosero, un siglo de decadencia? (1989: 126-128).

De una lectura atenta a estas últimas líneas, de la forma como describe a Goethe, se colige la impresión de que Nietzsche está empeñado en diseccionar a nuestro héroe escindido por vía negativa. Todo aquello que está presente en Goethe está ausente en el arquetipo literario que nos ocupa. Goethe se revela la contrafigura del héroe escindido. Pero no solo Goethe. Nietzsche admira, con nostalgia, al que, a su juicio, fue el último gran periodo de la humanidad, el Renacimiento, frente al cual se prosterna una época débil, la suya, carente del aristocratismo necesario que la hiciera crecer: "nosotros los modernos, con nuestra angustiada solicitud por nosotros mismos y con nuestro amor al prójimo, con nuestras virtudes del trabajo, de la falta de pretensiones, de la legalidad, del cientifismo – coleccionadores económicos, maquinales – resultamos ser una época débil" (1989: 113).

Para Nietzsche, sostiene Herrero Senés, solo "el nihilismo auténtico, completo y activo constituía la condición de posibilidad de una nueva forma de existencia sobre la tierra" (2009: 112). De ahí su apuesta por la vivencia radical del nihilismo: hay que ser "absolutamente moderno y llevar la experiencia del nihilismo hasta sus últimas consecuencias para de esta manera, fraguar al hombre radicalmente nuevo" (2009: 114). La postura reactiva frente al nihilismo decadente sostenida por Nietzsche exigiría, en primer lugar, el reconocimiento de una situación crítica, es decir, exigiría *habitar* el nihilismo a fin de poder sanarlo desde su mismo interior. También Jünger suscribe esta idea cuando afirma que "Nietzsche se caracteriza como el primer nihilista pleno de Europa, pero que ya ha vivido en sí el nihilismo mismo hasta el fin", momento a partir del cual, "anuncia ya un contramovimiento que en algún futuro reemplazará a aquel nihilismo pleno, aun cuando lo presuponga como necesario" (1994: 15).

Palabras como crisis, decadencia o disolución pertenecen al campo semántico del nihilismo. Berger y Luckmann apelan al *pluralismo moderno* como causa última de la relativización total de los sistemas de valores y esquemas de interpretación a que conduce el nihilismo. A juicio de ambos autores, el pluralismo político que singulariza la sociedad capitalista contemporánea, cuyo origen próximo situamos, precisamente, en las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del XX socava un conocimiento dado por supuesto en el hombre antiguo quien, a diferencia del individuo moderno, "sentía que vivía en un mundo estable y claramente reconocible en el que podía orientar su

conducta, sus expectativas y su identidad con cierto grado de confianza [sin estar] obligados a redefinir diariamente el sentido de la existencia" (1997: 79).

El mundo, la vida, la sociedad y la identidad personal se condenan entonces a un estado de problematización progresiva en el que la mayoría de la gente se siente insegura y perdida en un mundo confuso y lleno de posibilidades. Sostienen ambos autores que los procesos de modernización llevan aparejada "una transformación radical de todas las condiciones externas de la existencia humana" (1997: 85) donde la ciencia y el brutal desarrollo tecnológico en que se ha traducido, si bien han ampliado el abanico de opciones, al mismo tiempo exigen, necesaria e ineludiblemente, un incesante escoger en la esfera material, social e intelectual. Ahora bien, la modernización sería un correlato fiel del nihilismo en la medida en que el individuo moderno sentirá no tanto la ausencia de profundidad, de significado, como la insipidez de la creencia, la opinión, el gusto o la mera sugerencia que sustituyen al antiguo conocimiento seguro, la convicción y el precepto: en suma, si por algo se caracteriza la sociedad occidental de la pasada centuria es por la evidencia de las continuas *crisis de sentido* que se gestan en su seno a partir del pluralismo moderno e institucional, pues al mismo tiempo que ofrece prosperidad económica y seguridad material y psíquica a sus miembros, gracias, entre otras razones, a la presencia de un Estado benefactor, por contra, se muestra incapaz de ofrecer, generar, trasmitir o conservar, *sentido*, o lo que es igual, ofrecer un sistema estructurado de sentido y valores. Consecuencia de ello será la aparición de posiciones ya relativistas, que reivindican cualquier clase de valores y reservas de sentido comunes – *solipsismo precario de la posmodernidad* – ya de signo contrario, fundamentalistas, afanadas en promover la restauración de antiguos valores y tradiciones – y que los autores denominan *colectivismo dogmático de los fundamentalistas* (1997: 117).

Por su parte, Jünger, para quien el concepto del nihilismo se cuenta entre los conceptos más confusos y discutidos, y cuya dificultad en ser definido estriba en que "es imposible que el espíritu pueda alcanzar una representación de la Nada" (1994: 25), lo distingue de una serie de fenómenos asociados a él como lo enfermo, lo malo y lo caótico. Así, en primer lugar, *lo enfermo y decadente* serían más bien síntomas propios del nihilismo pasivo, pero nunca del individuo nihilista activo que, impregnando a su acción de un esfuerzo titánico, consigue afirmar su voluntad de poder en el proceso de

desfundamentación nihilista a través del cual consigue instaurar un nuevo sistema de valores que desprecia toda piedad, todo dolor. Sobre la asociación del nihilismo con *el mal*, ya Nietzsche propuso vaciar el concepto de toda connotación peyorativa que incluyera en la propia definición un juicio de valor moral negativo. En el mismo sentido, Jünger asocia el nihilismo a la *indiferencia*, al automatismo moral del hombre anónimo. A su juicio, el individuo nihilista no necesita ni el *caos* ni la anarquía; antes bien, "incluso en los sitios en los que [el nihilismo] muestra sus rasgos más inhóspitos, como en los grandes parajes físicos de aniquilación, domina la sobriedad, la higiene y el orden riguroso hasta el final" (Jünger 1994: 31).

Retomando la idea del proceso de desfundamentación propia del nihilismo que acabamos de examinar, Jünger señala que su núcleo más profundo vendría constituido por lo que denomina *proceso de reducción:* una reducción de la experiencia individual y colectiva percibida como desaparición:

> Por su esencia, el mundo nihilista es reducido y se reduce cada vez, como corresponde necesariamente al movimiento hacia el punto cero. El sentimiento fundamental que domina en él es el de la reducción y el de ser reducido. Por el contrario, ya no hay lugar para el romanticismo, y solo produce un eco de la realidad desaparecida. La abundancia se agota; el hombre se siente explotado en múltiples relaciones y no solo económicas. La reducción puede ser espacial, espiritual y anímica. (…) También es característica del pensamiento nihilista la inclinación a referir el mundo con sus tendencias plurales y complicadas a un denominador (1994: 39-40).

La vida queda así reducida a valor de cambio, la ciencia a medicina, a descubrir y controlar hechos mensurables y el pensamiento abandona el pluralismo recluyéndose en el Estado, denominador común de la vida de los ciudadanos que ven restringidas sus libertades. Las primeras décadas del siglo XX certifican la aplastante victoria de la *especialización y la vertiginosidad de la aceleración de los acontecimientos.* Así, la creciente inclinación a la especialización – signo evidente de escisión – "va tan lejos que la persona singular solo difunde una idea ramificada, solo mueve un dedo en la cadena de montaje" (Junger 1994: 41). El individuo anónimo, fungible, contempla con indiferencia la pérdida del aura significativa de lo maravilloso y del asombro como fuente de la ciencia; en conseucencia, con la desaparición de las formas de veneración afloran multiplicándose las religiones sustitutorias y los credos: "un tiempo de apóstoles sin misión" (Jünger 1994: 42).

En su búsqueda de las fuentes del nihilismo europeo Jacobo Muñoz critica la concepción puramente subjetiva propia del idealismo por su pretensión de fundir fe y razón sin haber previsto con suficiente alcance que el desarrollo progresivo del "*conocimiento racional sin creencia"* (2002: 262) no podría sino desembocar en un "yo que gobierna como un monarca absoluto" (2002: 263), abocándose al abismo de la nada y a la destrucción de lo objetivo y el sentido. La ciencia, al tiempo que desenmascara la ficción oculta en el dogma religioso, lo arrasa todo extirpando el mito y la espiritualidad y dejando al hombre vestido únicamente con el harapo de una razón vacía de sentido trascendente. De ahí que el perplejo y lúcido individuo moderno se vea arrastrado a una incesante y obsesiva búsqueda de una objetividad dadora de sentido que se torna estéril dado que las posibles respuestas que se le ofrecen se revelan tan fútiles que lo abocan a cosmovisiones frágiles que, en su mayoría, se presentan como un conjunto inarticulado de deseos vagos, sensaciones confusas o aspiraciones banales. Las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del XX serán testigos de la deriva y la conversión de los ideales de la *libertad* de la subjetividad y la *igualdad* en meros criterios rectores del moderno liberalismo asentado tanto en la economía capitalista y el juego del libre mercado como en la división del trabajo bajo la égida de un Estado nacional burocrático que reglamenta la vida cotidiana mediante leyes uniformadoras que irán sumiendo al individuo en una atmósfera de monótona abstracción generalizadora que mutila todo intento de singularización y particularidad confundiendo lo *esencial* del ser humano con lo *común* al individuo. Como señala Muñoz,

> la vida no vive ya, efectivamente, en el todo. Y no puede, en consecuencia, ser pensada ni vivida ya (…) sino como encrucijada jamás reducible a contornos fijos y nunca resoluble en términos de una totalidad jerarquizada (…) La *kultur* cedía a la *Zivilisation*. O lo que es igual, al espacio inhóspito de la fragmentación, del dominio del mero cálculo egoísta de medios y del desinterés respecto de los valores últimos, de la proliferación de valoraciones encontradas, del atomismo social, de la invertebración y de la desagregación… (Muñoz 2002: 347).

Fue el sociólogo Max Weber quien desarrolló la noción de *racionalización*, esto es, la *racionalidad formal, instrumental o relativa a fines*, que en última instancia son los del sistema. A su juicio, la racionalización sistémica que toma cuerpo en y con el proceso de modernización occidental está sujeta al aumento de la *eficiencia* económica y administrativa. Ajeno a la perspectiva utópica que inspiró el proyecto ilustrado, Weber consiera que este proceso realmente constituye un encarcelamiento del hombre moderno

en sistemas deshumanizados donde su presunta emancipación – el ideal burgués del individuo libre y autónomo – ha devenido *cosificación* y *desencantamiento*; la racionalización desilusiona por la vía de la desacralización de la vida. Según Jacobo Muñoz, el *latido nihilista* del pensamiento weberiano, más que un vacío de valores hace referencia a "la imposibilidad de justificar racionalmente los valores últimos en orden a los que organizamos nuestras vidas" (2002: 30). En su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Max Weber concluye que los procesos de racionalización social y cultural que singularizan a Occidente conllevan una pérdida de libertad, pues al tiempo que contribuyen a la aparición del individuo, lo aniquilan convirtiéndolo en un ser pasivo, gregario y mediocre, recluido en un devaluado sí mismo, donde la profesión llegará a perfilarse como el atributo de mayor relieve en su configuración identitaria.

> Uno de los componentes constitutivos del capitalismo moderno es la conducción racional de la vida sobre la base de la profesión (…) que nació del espíritu del ascetismo cristiano – ascetismo, también denostado por Nietzsche, que contribuyó a erigir aquel poderoso cosmos del orden económico vinculado a los presupuestos técnicos y económicos de la producción mecánica que hoy determina abrumadoramente el estilo de vida de todos los individuos que nacen en este engranaje (…) Pero entonces podría llegar a ser verdad en relación a los últimos hombres de este desarrollo cultural lo siguiente: especialistas sin espíritu, hedonistas sin corazón. Esta nada se imagina que ha alcanzado un nivel de la humanidad desconocido (Weber 1998: 258-259).

El discurso crítico con los procesos de modernización y la modernidad también fue objeto de atención tanto para Husserl como para los escritores de la Escuela de Frankfurt. Como expone Husserl en su obra de 1935, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*,

> la exclusividad con la que en la segunda mitad del siglo XIX se dejó determinar la visión entera del mundo del hombre moderno por las ciencias positivas y se dejó deslumbrar por la *prosperity* hecha posible por ellas, significó paralelamente un desvío indiferente respecto a las cuestiones realmente decisivas para una humanidad auténtica: meras ciencias de hechos hacen meros hombres de hechos (1999: 6).

A su juicio el positivismo decimonónico, cuyo origen sitúa en el viraje científico acaecido durante el Renacimiento, en su tentativa de devaluar el modo medieval de existencia, renunció a la tarea de preguntarse por cuestiones y problemas específicos de la humanidad, por cuestiones metafísicas que singularizan una búsqueda auténticamente filosófica, convirtiendo a los cultivadores de las diversas ciencias positivas en meros

especialistas cada vez más alejados de la filosofía. En su opinión, la esencia propia de las ciencias de la naturaleza, su modo de ser a priori, su carácter esencialmente hipotético, "hipótesis hasta el infinito y confirmación hasta el infinito" (Husserl 1999: 43) aboca irremeisiblmente a una suerte de reflexividad crítica perpetua.

Por su parte, Adorno sostiene que las primeras décadas del siglo XX fueron testigo de cómo el individuo, cuya naturaleza subjetiva es de por sí débil, al abrigo de una libertad más aparente que real, ha ido sometiéndose al mundo de la *Administración Total*, a la *Jaula de hierro* como definió Weber el fenómeno de la racionalización moderna; un fenómeno entre cuyos rasgos esenciales destacan la imposición del cálculo racional, la cada vez mayor complejidad de las formas de organización social y económica y la creciente burocratización del mundo. Pues bien, Adorno examina la *vertiente oscura del proceso de la Ilustración* diseccionando la evolución de la vida en occidente en los últimos siglos desde la perspectiva de su decadencia. A su juicio, la superioridad del hombre estriba en el saber, un saber que es poder, que no conoce límites:

> La técnica es la esencia de tal saber. Este no aspira a conceptos, imágenes, la felicidad, el conocimiento, sino al método, al instrumento, a la explotación del trabajo de otros, al capital. (…) Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es la manera de servirse de ella para dominarla por completo; y también a los hombres. (…) Lo que importa no es aquella satisfacción que los hombres llaman verdad sino la "operación", el procedimiento eficaz. (Adorno 2007: 20-21).

En la vía emprendida por la ciencia moderna la razón instrumental se traduce en la renuncia de los hombres al caudal de sentido. Así, sostiene Adorno, "lo que resiste al principio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración" (2007: 22). Dado que el ideal ilustrado es el sistema y la reducción del todo de la vida a la unidad, la sociedad burguesa, dominada por *lo equivalente,* elimina lo heterogéneo del hombre, homogeneizándolo y reduciendo la vida a magnitudes abstractas. El siglo XX será el siglo de la eficiencia, el cálculo y la estadística. El mito se troca en mera Ilustración y la naturaleza en objetividad de forma tal que "los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la enajenación de aquello sobre lo cual lo ejercen" (Adorno 2007: 25). El precio que el individuo moderno termina pagando, sostiene Adorno, es que "la identidad de todo con todo se cifra en que nada puede ser idéntico consigo mismo" (2007: 28). Dicho de otra forma, la Ilustración disuelve la injusticia de la antigua desigualdad, esto

es, la dominación inmediata, al precio de eternizarla universalmente. La abstracción se revela finalmente como el sustrato último del valor de la igualdad e instrumento eficaz del progreso ilustrado: dado el dominio de lo abstracto que convierte en repetible todo en la naturaleza, se vuelve inevitable la aparición del moderno hombre-masa.

La pretensión ilustrada de reducir lo humano y el mundo a matemática abstracta con el fin de evitar un regreso al mito se topa con su propio ser: todo pensamiento acaba siendo puro pensamiento racional, matemático. La Ilustración se caracteriza por su horror a la superstición, a lo no captable a través del pensamiento lógico. A través de la mediación de la sociedad total, que se extiende a todas las relaciones y todos los impulsos, los hombres "son reducidos de nuevo a aquello contra lo cual la ley de desarrollo de la sociedad, el principio del sí-mismo, se había vuelto: a simples seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento en la colectividad coactivamente dirigida (Adorno 2007: 51). En el tránsito de la mitología a la logística el pensamiento ha perdido el momento de la reflexión sobre sí y la maquinaria ha acabado mutilando a los hombres aun cuando los sustenta. Adorno denuncia la obsolescencia de un pensamiento racional que en su intento de dominar la naturaleza a través del concepto enajena al hombre de sí mismo, separando lo caótico del mundo multiforme de lo uno-idéntico – lo conocido – que finalmente logra apresar todas las cosas. El hombre se sustrae al poder de la naturaleza al precio de no poder hacerlo frente al poder del sistema. Si la humanidad no puede detenerse en su huida de la necesidad, en el progreso y en la civilización sus prácticas de dominio, inicialmente sobre la naturaleza, acaban siempre volviéndose contra la misma sociedad en tanto que garante de una libertad futura, de tal modo que cada progreso de la civilización ha renovado, junto con el dominio, la perspectiva de su mitigación. En definitiva, "con la renuncia al pensamiento, que en su forma reificada como matemática, máquina y organización, se venga en los hombres que se olvidan de él, la Ilustración ha renunciado a su propia realización" (Adorno 2007: 55).

1.4 LA METRÓPOLIS Y EL HOMBRE MASA

Llegados a este punto y antes de emprender rumbo hacia los dominios del arte y la literatura con el objetivo de sumergirnos en el análisis del modernismo *sensu lato* – y, más concretamente, de la novela moderna – en tanto que instrumentos reactivos frente a las escisiones inherentes a los procesos de modernización social y cultural, dejándonos llevar de la mano de Georg Simmel, imaginemos la vida cotidiana de una metrópoli europea una brumosa mañana de fin de siglo. Fundida con el humo vomitado por las chimeneas de cualquier fábrica, en Londres, París o Berlín, se advierte una informe y anónima masa urbana guiada por los dogmas que regulan el funcionamiento de la vida cotidiana: la eficiencia y el utilitarismo. Frente a la velocidad con que se producen los cambios sociales y las exigencias de la vida moderna, el individuo, consciente de su anonimato y fungibilidad, trata de rebelarse contra las constricciones a las que la ley lo somete, reivindicando una frágil identidad que no consigue alcanzar. Escribe Simmel:

> Los más profundos problemas de la vida moderna manan de la pretensión del individuo de conservar la autonomía y peculiaridad de su existencia frente a la prepotencia de la sociedad, de lo históricamente heredado, de la cultura externa y de la técnica de la vida. Ya se trate de la llamada del siglo XVIII a la liberación de todas las ligazones históricamente surgidas en el Estado y en la religión, en la moral y en la economía (…) ya de la exigencia del siglo XIX de juntar a la mera libertad la peculiaridad conforme a la división del trabajo del hombre y su realización que hace al individuo particular incomparable y lo más indispensable posible (…) en todo esto actúa el mismo motivo fundamental: la resistencia del individuo a ser nivelado y consumido en un mecanismo técnico-social (1986: 247).

La metrópolis europea del cambio de siglo se convierte en el gran paradigma del progreso, la civilización y la modernidad, que permite articular el inusitado grado de libertad alcanzado en el último siglo al tiempo que contribuye a mejorar las condiciones materiales de vida de los individuos. Y sin embargo, la metrópolis misma es el territorio donde afloran algunos de los males asociados a este proceso de modernización en forma de nihilismo. De este modo, el urbanita se caracteriza por una *superabundancia de la vida nerviosa* fruto de las continuas, aunque generalmente efímeras, interacciones con otros individuos, de los vertiginosos intercambios de impresiones internas y externas y de la proliferación de estímulos vitales que se suceden en el seno de la muchedumbre.

El incesante tráfago de la ciudad genera una violencia tan intensa que ninguna naturaleza psíquica humana podría soportar de no ser por un acrecentamiento de un

intelectualismo – la vertiente racional de la vida anímica urbana – que permite preservar la vida subjetiva. Es evidente, en cambio, que históricamente la vida en la aldea y en la pequeña ciudad se concentraba en núcleos pequeños y cerrados donde la preeminencia del lazo afectivo y la sensibilidad venían avaladas por una tranquila uniformidad consuetudinaria ininterrumpida que si cercenaba cualquier tentativa de singularizarse por parte de uno de sus miembros, por otro lado garantizaba la esencia y perduración del núcleo; ahora bien, el ámbito de libertad se veía reducido, pues como sostiene Simmel, "el automantenimiento de agrupaciones muy jóvenes exige un estricto establecimiento de fronteras y una unidad centrípeta y no puede por ello conceder al individuo ninguna libertad y peculiaridad de desarrollo interno y externo" (1986: 254).

La metrópolis, en cambio, proporciona al urbanita un escape a esa sensación de asfixia facilitándole el ejercicio libre de su subjetividad y la reivindicación de su personalidad en un escenario donde contenidos más amplios y formas más estimulantes de vida lo invitan a un autodesarrollo continuo y sin parangón en la Historia. "Hoy en día – continúa Simmel – en un sentido espiritualizado y refinado, el urbanita es *libre* en contraposición con las pequeñeces y prejuicios que comprimen al habitante de la pequeña ciudad" (1986: 256). Ahora bien, si por un lado el cosmopolitismo de la gran ciudad constituye un atractivo para el urbanita, el reverso de la libertad que encuentra en ella es una extendida sensación de *soledad* y *abandono* entre la muchedumbre que anega la gran ciudad. Como ya hemos observado antes, el urbanita reacciona frente a las amenazas y exigencias que esa misma vida urbana le impone – sobresalen las que le marcan los auténticos pilares de la moderna ciudad capitalista: la economía monetaria y la división del trabajo – con un elevado grado de *racionalidad* y consciencia que se traducirá en un trato entre individuos más calculador y racional. Dinero y racionalidad comparten el rasgo de la pura *objetividad* de tal modo que el hombre puramente racional termina por volverse indiferente ante todo lo auténticamente individual: los individuos se miran entre sí como si fueran cifras – entes externos reducidos a cálculo – o peor, como un obstáculo en la lucha por la vida, pues la vida en la ciudad ha transformado la lucha con la naturaleza en una lucha entre los hombres.

La mercantilización progresiva de todas las áreas de la vida cotidiana constituye un fiel reflejo del tránsito de una dimensión axiológica cualitativamente más profunda y

espiritual a un sistema de valores donde predomina una dimensión cuantitativa cuyos cimientos son el dato, el cálculo y la medición. La puntualidad – comienza el proceso de objetivización del tiempo donde todo esperar en vano se torna sacrificio, cuando no sacrilegio, pues supone una pérdida monetaria – la exactitud y la calculabilidad que el ensanchamiento de la vida urbana impone al individuo exigen la presencia de un orden legal que excluya todo rasgo individual de naturaleza irracional, instintiva o soberana, es decir, todo atributo personal que permita al individuo autodeterminarse desde sí en lugar de recibir su configuración vital en forma esquemáticamente general. Son rasgos distintivos del urbanita – atributos que en mayor o menor grado van a singularizar al héroe escindido que nos ocupa – una serie de fenómenos anímicos como la *indolencia* o incapacidad para reaccionar frente a nuevos estímulos con las energías adecuadas a ellos – esto es, el "*embotamiento* frente a las diferencias de las cosas" (Simmel 1986: 252), dada la insignificancia y desvalorización a que aboca la proliferación de novedades – la *impersonalidad*, la *reserva* o una silenciosa *aversión al otro* cuya finalidad es evitar la atomización interna y preservar, de paso, la vida psicológica propia, dado que serían inimaginables los efectos inherentes a tener que relacionarse con todo aquel con el que un individuo tropezara a diario.

Ahora fijemos nuestra atención en la *individualización espiritual*, en la vertiente anímica del urbanita. La gran ciudad de las primeras décadas del siglo XX arrastra al individuo a un inevitable e inacabable proceso de individualización que obedece a dos causas: por un lado, a pesar del amplio abanico de estímulos vitales que se le ofrece, la gran dificultad para hacer valer su propia personalidad experimentada por el individuo como consecuencia de la fuerza uniformadora del hábitat urbano lo arroja en brazos de la extravagancia, de la necesidad imperiosa de sobresalir de entre sus congéneres, como medio para salvar su propia estima y reafirmarse como alguien que ocupa un sitio. Esta aspiración no sucede en el ámbito rural y en la pequeña ciudad donde la rutina y la frecuencia de las relaciones y los lazos afectivos proporcionan una imagen inequívoca de la personalidad; dificultad, por otra parte, acentuada por la brevedad de los contactos entre individuos en la metrópolis. Sin embargo, existe una razón, de mayor hondura, relacionada con el desarrollo de las culturas modernas y la singular prominencia del espíritu objetivo sobre el subjetivo, es decir, con la relevancia decisiva que en el mundo urbano poseen el lenguaje, el derecho, las técnicas de producción, el arte, la ciencia o

los objetos del entorno cotidiano. La división del trabajo característica de los modos de producción capitalistas, y por tanto, inherente al desarrollo del mundo moderno y la metrópolis, exige la transformación del individuo en un especialista – *un especialista sin espíritu*, en palabras de Weber – y su progresiva unilateralización vital, que lo aboca a la atrofia de la personalidad y, finalmente, al menoscabo de la misma subjetividad que, sin embargo, había sido considerada *prima facie* uno de los pilares de la modernidad. Como concluye el propio Simmel:

> En cualquier caso, frente a la proliferación de la cultura objetiva, el individuo ha crecido menos y menos. (…) El individuo se ha reducido a una partícula de polvo frente a una enorme organización de cosas y procesos que poco a poco le quitan de entre las manos todos los progresos, las espiritualidades, valores, que a partir de la forma de vida subjetiva, pasan a la de una vida puramente objetiva. Las grandes ciudades son los auténticos escenarios de esta cultura que crece por encima de todo lo personal. (…) La vida se compone cada vez más y más de contenidos y ofrecimientos impersonales, los cuales quieren eliminar las coloraciones e incomparabilidades personales: la atrofia de la cultura individual por la hipertrofia de la cultura objetiva. (1986: 260).

El sentimiento de alienación en la gran ciudad fue objeto de estudio por Walter Benjamin quien, desde una perspectiva marxista y rastreando las huellas de Baudelaire, analizó con exhaustividad el París del Segundo Imperio, paradigma de la moderna metrópolis del último tercio del siglo XIX. A juicio de Hans Robert Jauss, Benjamin fijó su atención en la vertiente negativa y perniciosa de la incipiente metrópolis europea, campo de cultivo para el desarrollo del capitalismo, obviando la fascinación que los boulevares parisinos provocaban en el poeta francés. Y es que la mezcla de admiración y denuesto constituye un fiel correlato del espíritu bifronte de una modernidad occidental magníficamente encarnada en el desarrollo de la ciudad de París: progreso y miseria. Prueba de ello es el poema que escribe Baudelaire *a manera de prólogo* a sus *Pequeños poemas en prosa*:

> Dichoso el corazón, subí a la montaña/De donde se puede contemplar la ciudad toda/ Hospitales, lupanares, purgatorio, infierno, presidio/ Donde toda desmesura cual flor florece (…) Te quiero igual, ¡Oh, capital infame! (...) (1987: 65).

La ambivalencia entre la admiración y el rechazo a la ciudad, *capital infame*, que muestra Baudelaire queda reflejada en otro de los poemas que integran esta obra, *Las muchedumbres*, cuyo tema gira en torno a la figura del *flâneur*, el paseante solitario de la ciudad que vaga entre las multitudes:

> No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío: gozar de la muchedumbre es un arte (...) Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud. (...) El paseante solitario y pensativo saca una embriaguez particular de esta comunión universal (...) (1987: 87 y 88).

No obstante, la crítica baudelaireana a la civilización y el progreso, encarnada en el París de su época y por extensión en la metrópolis de *fin de siècle*, se deja sentir en un sinfín de pensamientos contenidos en sus diarios íntimos *Cohetes* y *Mi corazón al desnudo*. En esta segunda obra se refleja su opinión sobre el mercantilismo que domina la época con sus dogmas de eficiencia y utilidad: "Ser un hombre útil me ha parecido siempre horroroso" (2005: 54). En la primera, por su parte, Baudelaire, bajo el título *Cohetes. Sugestiones*, escribe:

> ¿Qué es entregarse a Satanás?, ¿hay algo más absurdo que el Progreso, puesto que el hombre, como lo demuestra la vida diaria, es siempre semejante e igual al hombre, es decir, siempre está en estado salvaje? ¡Qué son los peligros del bosque y del campo comparados a los choques y conflictos diarios de la civilización! Aun cuando el hombre arme su trampa en el bulevar o traspase su caza en los bosques desconocidos, ¿no sigue siendo, acaso, el hombre eterno, es decir, el más perfecto animal de presa? (2005: 38)

Más adelante habremos de regresar a Baudelaire en calidad, esta vez, de urdidor de un concepto fundamental para el estudio de los modernismos y las vanguardias como el de la *modernité*. Por ahora dejémoslo y prosigamos por la senda, que en compañía de Simmel, habíamos tomado: la del urbanita, el hombre masa que habita la gran ciudad. Ortega y Gasset se convierte en una figura clave en nuestra investigación cuya obra está entreverada por dos líneas de pensamiento: una primera de corte filosófico/sociológico, entre cuyos trabajos destaca su ensayo *La rebelión de las masas*, que gira en torno a la modernidad*;* la otra, relacionada con la teoría estética, y más concretamente, con el arte moderno y las vanguardias, acoge una serie de ensayos como *Ideas sobre la novela* o *La deshumanización del arte* que nutrieron de savia teórica a buena parte de los escritores vanguardistas inscritos en el *Arte nuevo*. Pues bien, más de medio siglo después de que Baudelaire nos guiara por las calles del París de mediados del XIX, prestando atención a los cambios sociales y culturales escondidos en los pequeños detalles de la vida cotidiana, Ortega disecciona en su obra *La rebelión de las masas* al hombre que habita la metrópolis europea del primer tercio del siglo XX: el hombre-masa.

En primer lugar hemos de subrayar una idea que puede inducir a confusión. Cuando Ortega emplea la voz *masa* no se refiere a algo similar a una masa de obreros, tal y como podría resultar lógico a la vista del contexto temporal en el que fue elaborado el ensayo, los años posteriores a la revolución bolchevique, el auge del comunismo y su implantación en Rusia; al contrario, Ortega la concibe como un atributo, una condición, "un modo de ser hombre que se da en todas las clases sociales por lo que representa a nuestro tiempo, sobre el que predomina e impera (...), [un hombre] cuya vida carece de proyectos, va a la deriva y nada construye a pesar de las enormes posibilidades que para ello brinda el siglo XX" (2000: 592 y 532).

De este modo, el hombre-masa, el hombre medio, como la misma época en la que entra en escena, encarna una vulgaridad que no conforme con serlo trata de imponerse por doquier, abdicando de la búsqueda de la excelencia. Ávido de las novedades que la ciudad produce incesantemente, más allá de un difuso afán de distinguirse de la masa, el hombre medio repite en sí un tipo genérico, homogéneo, conformista y mediocre. Es un urbanita que ha recogido, para luego desperdiciar, la generosa cosecha sembrada por la Europa del siglo XIX. A juicio de Ortega, el siglo XIX fue una época de plenitud que contribuyó a incrementar la vitalidad y las posibilidades de todos, una época en la que la vida se le presentaba al hombre medio "exenta de impedimentos" y en la que "no halla ante sí barreras sociales ningunas" (2000: 539). Pues bien, en su opinión, y aunque pueda resultar paradójico, el siglo del progreso y la fe en la técnica, la democracia directa, la seguridad, la libertad y el confort ha generado a su pesar el caldo de cultivo idóneo para la aparición no de un ser más pleno, consecuencia lógica de su excelencia, sino el de un hombre medio que en lugar de sentirse contrito por su vulgaridad se atreve incluso a rebelarse movido por un afán de dirigir la sociedad.

Si Kierkegaard se refería al público como el personaje principal de su época, un protagonista pernicioso, Ortega habla de la masa, de la muchedumbre, del *coro*. A fin de arrojar luz sobre los rasgos principales de este hombre genérico, Ortega lo confronta con las cualidades que atesora el hombre excelso, aquel tipo de hombre que en el ámbito literario vendría encarnado por el héroe clásico. El héroe clásico no duda en atender la llamada que escucha en su interior, no vacila en cumplir la misión, el servicio para el que está llamado. Toda su existencia gira en torno al cumplimiento de la vocación que

se le impone. En realidad, el héroe clásico hace lo que tiene que hacer y lo que tiene que hacer y hace es lo que desea hacer. De este modo, voluntad subjetiva y deber objetivo se cohonestan y articulan en torno a un eje que dota de solidez y unidad a todo su ser. El hombre-masa, en cambio, que solo atiende a deseos, "se ha apoderado de la dirección social aunque no le interesen los principios de la civilización, y solo los automóviles, los anestésicos y alguna cosa más" (2000: 564). Quien no se exige se vuelve inactivo, inerte, estático, y su rebeldía, su indocilidad, tienen que ver únicamente con su deseo de sustituir al hombre noble en la dirección social. Aspira a suceder al hombre selecto al abrigo de la vulgaridad.

Llegados a este punto detengámonos para hacer una reflexión sobre la relación que mantienen el hombre masa y el arquetipo literario objeto de nuestra investigación. Algunos de los héroes escindidos que desfilarán por estas páginas responden al perfil de hombre selecto, en cierto sentido extraordinario, cuya extravagante conducta y actitudes lo distinguen claramente del hombre medio. Sin ir más lejos, Des Esseintes, el héroe forjado en el taller creativo de Huysmans, sería un buen ejemplo de ello. No obstante, es necesario advertir que, como tendremos ocasión de analizar en otros capítulos, incluso a esta variante de héroe escindido le son ajenos muchos de los rasgos que caracterizan a los hombres sobresalientes de los que se ocupa Ortega. Así, frente a la voluntad firme que muestra el hombre selecto, un hombre de acción, frente a su carácter resolutivo, el héroe escindido, cuya naturaleza es esencialmente contemplativa, se caracteriza por una proverbial volubilidad y un cerebralismo que lo abocan a la indolencia, la parálisis, la angustia o la incesante duda. Entonces, ¿responde nuestro héroe escindido al perfil que dibuja Ortega? ¿Es el arquetipo literario que nos ocupa un ejemplo de hombre-masa? Ya examinaremos las difierencias existentes entre las variantes de héroe escindido. Porque siguiendo con el ejemplo que hemos puesto, poco tienen que ver en apariencia Des Esseintes y el jarnesiano Juan Sánchez. Y, sin embargo, ambos comparten una serie de atributos que nos permite adscribirlos al linaje del héroe escindido. Ahora bien, y ya que nos hemos referido al protagonista de la jarnesiana *Locura y muerte de Nadie*, podría dar la impresión, en una primera lectura, de que Juan Sánchez es un hombre masa, un ciudadano anónimo que clama por el reconocimiento ajeno. Pues bien, como tendremos ocasión de analizar con mayor minuciosidad, es precisamente esta última consideración, la consciencia de su condición de hombre-masa, la autoconciencia de ser uno más, un

individuo anónimo, la que de alguna manera lo aleja de su misma condición de hombre-masa. No es este el momento de ahondar en esta cuestión pero sí, al menos, de dejarla apuntada: sostenemos la tesis según la cual la escisión que experimenta el héroe objeto de nuestra investigación es en general consciencia de escisión. Y, por ello, esa misma consciencia, la revelación que suele experimentar al descubrir que se pertenece al coro de voces indistintas acompañada de la tentativa, si bien que indolente y poco fructífera, de sacudírsela adquiriendo una personalidad singular, una identidad propia capaz de enriquecer su vida dotándola de sentido y autenticidad, extirpa su originaria condición de medianía, extrayéndolo de la masa.

Pero no nos desviemos del camino que nos venimos trazando. Si para Ortega vivir es un ejercicio forzoso de libertad, de decidir qué vamos a ser en este mundo, la voluntad de ser, la aceptación (trágica) del destino individual, la acción, la decisión y el carácter se constituyen en cualidades del hombre superior. Si convenimos en que toda vida no debiera ser otra cosa que la lucha por ser uno mismo, desafío que despierta las capacidades de cada uno, una vida auténtica deviene siempre problemática, no puede consistir en otra cosa que en una invitación a superarse, pues solo así se progresa. Por el contrario, el hombre-masa sería, en cierto sentido, algo así como "un señorito satisfecho que ha venido a la vida a hacer lo que le da la gana" (Ortega 2000: 583).

> Por eso cree que puede hacer lo que le de la gana. ¡Gran equivocación! No es que no se deba hacer lo que a uno le de la gana; es que no se puede hacer sino lo que cada cual tiene que hacer, tiene que ser. Lo único que cabe es negarse a hacer eso que hay que hacer. (…) Podemos perfectamente desertar de nuestro destino más auténtico; pero es para caer prisioneros en los pisos inferiores de nuestro destino (Ortega 2000: 587).

Así pues, a pesar, de las diferencias que se observan entre el hombre-masa y el héroe escindido, no hay duda de que ambos comparten al menos una característica: ambos llevan una vida insustancial. Ahora bien, de nuevo nos topamos con la presencia de otra diferencia entre ellos, pues mientras el héroe escindido posee una desorbitada y nihilista autoconciencia de esa insipidez que le condena a experimentar toda existencia humana como carente de sentido, el hombre masa, al que le extraño cualquier asomo de autoconciencia, se dedica a vivir *humorísticamente* como si solo aspirara a vegetar "suspendido ficticiamente en el espacio (…) sin peso, y sin raíz, dejándose arrastrar" (Ortega 2000: 589). Así, mientras el uno – aunque no en todas las modalidaes de héroe

escindido – sobrevive abrumado por tribulaciones existenciales, el otro vive más que satisfecho convencido de que la vida es fácil y ajena a cualquier consideración trágica. De ahí, dice Ortega, "que cada individuo encuentre en sí una sensación de dominio y triunfo que le invita a afirmarse a sí mismo, tal cual es – y no a dialogar, a escuchar – con el resultado de intervenir en todo imponiendo su vulgar opinión sin miramientos, sin trámites (2000: 579).

Y, sin embargo, para el héroe escindido su vida se convierte en un desierto, en una dificultad incesante, en una ininterrumpida búsqueda de sentido o, cuando menos, en una búsqueda de una identidad singular. Si, como asegura Ortega, el hombre-masa ha conseguido rebelarse hasta imponer su vulgaridad frente a todos, el héroe escindido es más bien un habitante de la periferia entre cuyas aspiraciones no figura la de imponer ningún punto de vista que sobre el mundo pudiera tener pues, no en vano, su particular idiosincrasia se caracteriza por una inveterada inclinación a la duda, por una obstinación en no abandonar su proverbial escepticismo.

Abonado al pesimismo Ortega finaliza su ensayo afirmando que el moderno fenómeno de las masas apunta a que Europa se ha quedado sin moral, pues, "el centro de su régimen vital [del hombre-masa] consiste precisamente en su aspiración a vivir sin supeditarse a moral ninguna (…) sin obligaciones, sintiéndose, sin saber por qué, un sujeto ilimitado de derechos" (2000: 672). En suma, frente al hombre excelso, que reconoce deberes y responsabilidades y acepta que la excelencia es más una imposición que un privilegio, el hombre medio se limita a reclamar derechos obviando el peso de la responsabilidad. Así, concluye Ortega:

> El hombre-masa simplemente carece de moral, que es siempre, por esencia, sentimiento de sumisión a algo, conciencia de servicio y obligación. (…) [Este] cierto tipo de europeo no representa otra civilización que luche con la antigua, sino una mera negación que oculta un efectivo parasitismo. El hombre-masa está aún viviendo precisamente de lo que niega y otros construyeron o acumularon. ¿Qué insuficiencias radicales padece la cultura europea moderna? Porque es evidente que en última instancia de ellas proviene esta forma humana ahora dominadora (2000: 675).

2. MODERNISMOS Y NOVELA MODERNA

2.1 EL ARTE Y LA MODERNIDAD

En esta fase de la investigación indagaremos las respuestas que el arte ofrece ante los fenómenos de decadencia y nihilismo engendrados por los procesos de modernización social y cultural a los que nos hemos referido más arriba. Varias son las cuestiones que se nos plantean. Por un lado, escrutaremos de qué modo las diferentes manifestaciones artísticas, y en particular la ficción narrativa, representan la experiencia humana de la modernidad. Por otro, analizaremos la actitud del artista moderno en relación con la tradición, a cuyo fin, abordaremos el análisis de lo que ha dado en llamarse modernidad estética. Ambas cuestiones son relevantes porque conducen al estudio del fenómeno del *modernism*, o con mayor exactitud, de las diversas corrientes artísticas adscritas al modernismo en sentido amplio, en cuyo marco se sitúa la narrativa moderna de las primeras décadas del siglo XX, caracterizada, entre otros aspectos, por la presencia del héroe literario que nos ocupa.

2.1.1 LAS DOS MODERNIDADES: EL ARTE FRENTE A LOS PROCESOS DE MODERNIZACIÓN SOCIAL

Respecto a la actitud que adopta el artista moderno frente a la sociedad burguesa, frente al modo como ha sido desarrollado el programa ilustrado de la Modernidad, la mayoría de los autores han sostenido una tesis que respalda Calinescu en su ya clásico ensayo, *Las cinco caras de la Modernidad*, cuando distingue dos modernidades: por un lado, la modernidad histórica, es decir, la vida moderna tal y como ha venido desplegándose en la Historia, cuyo fundamento es el progreso y en particular el progreso científico; por otro, la modernidad vista desde una perspectiva estética, cuyo punto de partida lo sitúa en *la teoría racional e histórica de lo bello* propuesta por Baudelaire, en la *modernité*. Calinescu define la modernidad estética como "un concepto de crisis envuelto en una oposición dialéctica tripartita a la tradición, a la modernidad de la civilización burguesa

(con sus ideales de racionalidad, utilidad y progreso) y finalmente, a sí misma, en tanto que se autopercibe como una nueva tradición o forma de autoridad" (1991: 21). Esta definición nos remite a una afirmación hecha por Octavio Paz cuando, aludiendo a la novela moderna, sostiene que "la novela es crítica total de sí misma, crítica de la sociedad burguesa y sus valores y crítica del lenguaje y sus significados" (Paz 1998: 57)

Así pues, la Modernidad puede ser examinada desde una doble perspectiva: en un plano histórico-filosófico, es ese momento en la historia de la civilización occidental en que la propia idea burguesa de modernidad se materializa en la vida cotidiana; desde un punto de vista estético, la Modernidad constituye el punto de partida que en el futuro producirá las vanguardias. Ambas modernidades mantienen una relación conflictiva que comenzó a mostrar el artista romántico tras experimentar una profunda decepción por el rumbo que tomaron los acontecimientos revolucionarios de finales del siglo XVIII. En un principio contagiado del fervor revolucionario el poeta romántico experimentó pronto un profundo desencanto por la vulgar deriva hacia los dominios de la razón en que, a su juicio, habían desembocado los sucesos históricos que habían convulsionado la Europa de su época. Esta experiencia íntima y dolorosa lo empujó a refugiarse en la nostalgia de una antigüedad heroica y caballeresca que, filtrada por una subjetividad sin límites, lo animaba a promover un regreso a la naturaleza, a una supuesta condición natural del hombre. Así, sostiene Calinescu, "lo que define la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa. Desde sus principios románticos estaba inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas expresadas por los medios más diversos desde la rebelión, la anarquía y el apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. (1991: 51). Para Ródenas, la modernidad estética surge "como fenomenología reactiva de las aporías de la modernización" (1998: 53).

La secularización, es decir, la progresiva pérdida de autoridad de la religión, consustancial al proceso correlativo de sacralización del mundo y racionalización de la vida, empuja al artista a redefinir las experiencias del pensamiento y el sentimiento. Octavio Paz asocia la concepción que el hombre moderno tiene del tiempo al proceso de *secularización* cuando atribuye a la poesía moderna el estatus de una verdadera religión. Desde finales del siglo XVIII el artista moderno, el poeta romántico, "ante el tiempo futuro de la razón crítica y de la revolución, afirma el tiempo sin fechas de la

sensibilidad y la imaginación, un tiempo nuevo, un tiempo original. (…) La poesía romántica es revolucionaria no *con* sino *frente* a las revoluciones del siglo y su religiosidad es una transgresión de las religiones" (1998: 79-80).

Frente a la prosa del mundo, encarnada en una sociedad entregada al gozo y al goce de lo material, al enriquecimiento y el egoísmo utilitario, el artista, con gesto romántico, reacciona rechazándola. Rechazo paradójico que al tiempo que lo condena a la marginación le proporciona una libertad artística nunca antes experimentada así como posibilidades nuevas y más complejas de expresión. A juicio de Gutiérrez Girardot, entre el artista moderno – en su opinión el romanticismo sería el primer estadio de la modernidad artística – y la modernidad burguesa se produce un rechazo recíproco que, no obstante, sume al artista en una situación contradictoria, pues en no pocas ocasiones al mismo tiempo que muestra ese rechazo – *epateur le bourgeois*, en expresión acuñada por el simbolismo francés – "por paradójico que parezca no hace otra cosa que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués" (1983: 56) como ejemplifica Flaubert, quien no tuvo reparos en admitir que el artista "debe dividir su existencia en dos partes: vivir como un burgués y pensar como un semi-dios" (G. Girardot 1983: 58).

Por otra parte, la condición de rebelde marginado de la que hace gala el artista moderno, en particular el poeta romántico, contribuye a convertirlo en el objeto mismo de su arte. Qué mejor modo de mostrar su desdén por un mundo materialista, dominado por el afán de acumulación de riquezas y el utilitarismo, donde el misterio, la magia y el mito tienden a desaparecer, que hacer del arte un fin en sí mismo, que convertirse uno mismo en objeto del arte. Esta idea subyace a diversos fenómenos interrelacionados: de una parte, la conversión del artista en objeto novelable, que propicia la aparición de la *novela de artista*, subgénero narrativo que proliferará a partir de las primeras décadas del XIX; de otra, la eclosión del llamado arte puro, el arte desinteresado, el *arte por el arte* en la fórmula difundida y extendida a partir de 1830 por Philipe Gautier, "el primer producto de la rebelión de la modernidad estética contra la modernidad de los filisteos, la burguesía" (Calinescu 1991: 54). Ambas cuestiones responden en último término a la significativa pregunta que en su momento se formuló Hölderlin: ¿para qué la poesía en tiempos de miseria, para qué el arte?

El primero de los fenómenos resulta relevante para nuestra investigación porque no son pocas las novelas cuyo protagonista, un artista decadente, responde al perfil del héroe escindido; un héroe nostálgico que se afirma "negando el presente [para evadirse] a otros mundos: estas son las dos características del artista en la moderna sociedad burguesa" (G. Girardot 1983: 56). De otro lado, el *arte por el arte* será el preludio de algunas de las corrientes modernistas inclinadas al esteticismo. Sus seguidores postulan un concepto de belleza simbolizado en una forma de arte que se pretende totalmente gratuito, sin finalidad ni vinculación a moral alguna, alejado del paradigma de la razón científica y de su correlativo ideal de progreso material utilitario. No obstante, esta forma de arte moderno concitará críticas desde muchas posiciones. El esteticismo que defienden sus seguidores como actitud frente a la vulgaridad burguesa, y con ello, frente al realismo artístico tan del gusto del ciudadano burgués, fue objeto de crítica no solo por parte de las vanguardias – que ven en el esteta otro exponente burgués más – sino de autores tan críticos con la decadencia ínsita en la modernidad como Nietzsche, quien, a pesar de preconizar una existencia estética, de elevar el rango del arte al de auténtico proveedor de sentido existencial en sustitución de las desgastadas metafísicas de toda índole, no dudó en sostener que el arte, seleccionando lo valioso, ha de tender no hacia el arte sino hacia la vida y convertirse en "el gran estímulo para vivir; ¿cómo se podría concebirlo como algo carente de finalidad, de meta, como *l´art pour l´art*?" (1989: 102).

Ya desde los inicios del romanticismo la tensión entre ambas modernidades se agudiza conforme transcurre el siglo XIX. El poeta romántico y tras él los modernistas y vanguardistas se afanarán en representar la experiencia humana en abierta oposición al modo (científico-técnico) con que la vida cotidiana se desenvuelve. Así, el espíritu de la modernidad se alimentará de las ideas de escisión – entre pensamiento y sentimiento y entre sujeto y objeto – crisis del lenguaje y una singular conciencia del tiempo. Algunos de estos aspectos han sido ya examinados a propósito del proceso de modernización social y la Modernidad. No obstante, también afloran desde una perspectiva artística. La Modernidad constituye una tensión irreconciliable entre, de un lado, aquel conjunto de valores relativos a lo objetivado, al tiempo socialmente mensurable de la civilización capitalista, y de otro, la *durée* imaginativa, el tiempo subjetivo y privado engendrado por el desdoblamiento del yo que inspira el fundamento de la cultura modernista. La modernidad artística consigue descubrir las razones de la profunda crisis de sentido y

del sentimiento de alienación que experimenta la modernidad histórica, la cual, pese a su objetividad y racionalidad, tras la muerte de la religión, carece de toda justificación metafísica. Ahora bien, sostiene Calinescu,

> siendo la modernidad estética producida por el aislamiento del yo, en parte como reacción frente al desacralizado – y por tanto deshumanizado – tiempo de actividad social, la consciencia del tiempo reflejada en la cultura modernista también carece de justificación. El resultado final de ambas modernidades parece ser el mismo relativismo desatado (1991: 17).

En cualquier caso, la distinción entre ambas modernidades queda reflejada en la correlativa distinción entre el y*o voltaireano y egoísta del contemporáneo*, encarnación de la modernidad de la razón y el progreso, la que produce la noción de realismo, y el *yo moderno*, "through receptiveness, suffering, passivity, transforms the world to which it is exposed" (Spender 1963: 72). No obstante, una paradoja se atisba en el horizonte: ¿no fue la odiada burguesía la que intentó asimilar la modernidad estética promoviéndola con reconocimientos oficiales que alcanzan hoy incluso a las manifestaciones más extremas de las vanguardias?, se pregunta Calinescu. En su opinión, es cuestionable que la modernidad estética haya sido alguna vez capaz de separarse de su contraejemplo contemporáneo, pues, "¿no es su polemicismo una especie de dependencia?" (1991: 95).

2.1.2 PROCESO ESTÉTICO DE LA MODERNIDAD: EL ARTE FRENTE AL ARTE

En este apartado examinaremos la relación que mantiene la modernidad estética con la tradición. De la misma manera en que, como sostenía Hegel, la razón, sometida a crítica perpetua, se aboca a una incesante ruptura consigo misma, la esencia del arte moderno, ya en el romanticismo pero muy especialmente desde mediados del siglo XIX con la irrupción de los distintos modernismos, queda cifrada en una permante ruptura tanto con la antigüedad clásica, la tradición, como consigo mismo. Así lo expone Octavio Paz:

> Lo moderno es una tradición: [la tradición de la ruptura] La tradición de la ruptura implica no solo la negación de la tradición sino también de la ruptura. (…) La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja solo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la

> actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad sino por su heterogeneidad. Lo moderno es autosuficiente, cada vez que aparece funda su propia tradición. (1998: 17-18).

De este modo, explica Octavio Paz, "el tema de la poesía moderna es un diálogo contradictorio con/contra las revoluciones modernas y la religión cristiana, así como un diálogo entre analogía e ironía" (1998: 11). Ironía que se plasma en la continuidad de la tradición de la ruptura, la única tradición de un artista moderno escindido entre "su impulso de separación del pasado – hasta hacerse totalmente moderno – y su sueño de fundar una nueva tradición reconocida como tal en el futuro" (Calinescu 1991: 75). Octavio Paz atribuye un sesgo inequívocamente dramático a la condición de una civilización moderna que, renuente a buscar un fundamento en el pasado o en algún tipo de principio inconmovible, se afana en perseguir a toda costa el cambio; un cambio que, de este modo, se convierte en el fundamento de la tradición moderna, en "expresión de nuestra conciencia de la historia" (1998: 27).

En consonancia con lo que acabamos de indicar, estilos, escuelas y movimientos artísticos se suceden de manera vertiginosa convirtiéndose en tradición frente a la que oponerse. Herederos del romanticismo, diferentes corrientes modernistas – simbolismo, parnasianismo, decadentismo o impresionismo – conviven con el realismo primero y el naturalismo después, para más tarde, a comienzos de la segunda década del siglo XX, ceder su sitio a movimientos vanguardistas – futurismo, expresionismo, cubismo – que a su vez se irán diluyendo a partir de los años treinta. La crisis, el cambio y la novedad son las claves que permiten comprender el discurso que nutre la modernidad estética. Frente a la *imitatio* de la antigüedad clásica, del viejo estilo cuyos indiscutibles valores estéticos y concepto de belleza aspiran a la objetividad y la eternidad, se yerguen la novedad y el cambio. Qué mejor forma de ilustrar y sintetizar esta idea que la consigna que lanzó Ezra Pound en los años treinta del pasado siglo: *make it new*! El arte moderno tiene por misión romper totalmente con el pasado y afirmar su conexión con el presente y el futuro, "ir por delante de su propia época y transformarla" (Bradbury 1990: 17).

La estética de la novedad que alimenta el desarrollo del arte moderno descubre lo bello transitorio frente a lo bello eterno al precio de convertir cada modernidad proclamada en antigüedad: lo que distingue el arte de la modernidad de todas las épocas precedentes es la pérdida de una unidad epocal. El proceso estético de la modernidad

discurre bajo la progresiva disminución de validez de las épocas, los estilos y las escuelas. Ejemplo de ello, sostiene Jauss, es que "en el medio siglo escaso entre 1855 y 1900 se señalan siete nombres de época conocidos desde el Impresionismo al Modernismo, mientras que solo en los años setenta de nuestro siglo hay el doble, catorce movimientos, desde el realismo mágico al arte de instalaciones" (1995: 13).

Octavio Paz sitúa el inicio de la modernidad estética a finales del siglo XVIII con la aparición del movimiento romántico en Alemania. La pasión crítica, la auto-destrucción creadora, el cambio perpetuo y el amor pasional por el ahora son sus elementos esenciales. Para este autor, el doble juego de la ironía y la angustia desvela el auténtico rostro del poeta romántico que no es otro que el de la ambigüedad, punto de partida de la época moderna de la literatura. Ironía, como la gran invención romántica, ingrediente esencial en la poética modernista, que "revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón, de la contradicción que somos y de la conciencia de la contradicción que somos" (1998: 73). Angustia, como espejo que nos devuelve la imagen del vacío de la existencia, mostrándonos que la vida es muerte y que el cielo es un desierto.

Jauss, por su parte, examina minuciosamente el proceso de configuración de la modernidad estética segmentándolo en varias épocas determinadas por la trasposición del correspondiente umbral. Parte este autor de la idea de la cultura europea como una "lucha interminable, siempre renovada entre viejo y nuevo estilo, entre épocas artísticas diferentes y en el proceso de la modernidad acelerada con el cambio de una vanguardia por otra" (1995: 65). A continuación distingue tres umbrales que constituyen otras tantas transformaciones estéticas epocales que suponen, a la postre, un cambio del significado de lo moderno:

– En primer lugar, la revolución estética entre el clasicismo y el romanticismo alemán, en torno a 1800. El romanticismo rechazó la antigüedad en tanto que antigüedad clásica y "sacó a la modernidad con su nueva estética de lo sublime, interesante y sentimental del círculo de lo clásicamente bello, imponiéndola como meta de la educación estética que hay que entender en tanto que solución de las aporías de la educación rousseauniana basada en la naturaleza" (Jauss 1995: 70). Así, en las *Cartas a la educación estética*, de

Schiller, "no es ya lo objetivo sino la fuerza estética de lo subjetivo lo que va a dominar en la cultura moderna, más ligado, pues, a lo artificial que a lo natural" (Jauss 1995: 75).

– La segunda transformación tiene lugar en torno a 1850 con la teoría de Baudelaire de lo bello transitorio y la poética de la percepción fragmentada de Flaubert. Baudelaire rechaza uno de los temas predilectos del poeta romántico como es el de la naturaleza, el del ideal del *homme natural* rousseaniano, el de las correspondencias entre el alma y el paisaje. Según Jauss, "su antinaturalismo abre la poesía moderna a una belleza ajena a la naturaleza y [próxima] a la tristeza de la civilización de las grandes ciudades" (1995: 83). Su modernismo estético liquida así el ideal clásico de lo ingenuo en un ejercicio de inversión de valores con repercusiones morales: "si lo natural está corrompido en sí mismo y es malo solo puede ser superado por lo artificial que abarcará tanto a la virtud como a la actividad artística" (1995: 83). De este modo, el esteticismo se convierte en el rasgo dominante de nuestra comprensión del mundo de esa época. Pues bien, a los fines de nuestra investigación este momento de la historia de la estética es decisivo porque constituye el embrión de las diversas corrientes modernistas que engendrarán nuevas posibilidades para clase de novela donde emerge la figura que acapara nuestro interés.

– La tercera y última tiene lugar en torno a 1912 en el círculo de artistas próximos a Apollinaire. Nos referimos a las primeras corrientes vanguardistas surgidas alrededor de la primera guerra mundial. En palabras de Jauss, el vanguardismo histórico consiste en aquella "modernidad que se afirma de modo eufórico, un movimiento ebrio lanzado a un futuro fantasmagórico, en el que se abandona el pasado y el paradigma mismo envejecido de la *Querelle*, y en su lugar se recupera para la modernidad estética el hasta entonces paradigma político de la vanguardia" (Jauss 1995: 70).

Resulta interesante subrayar que Jauss fija el comienzo de nuestra comprensión epocal de la modernidad no a mediados del siglo XIX, sino un siglo antes, a mediados del siglo XVIII, alrededor de 1750, encarnando Rousseau la figura de su iniciador, por ser el primero en reconocer el carácter jánico de la cultura, "ese carácter ambiguo del progreso que desarrolla simultáneamente el potencial de la libertad y la realidad de la opresión" (Jauss 1995: 68). Jauss señala que en el centro de la ilustración francesa el mito optimista del progreso ininterrumpido comenzó a mutar en angustiada conciencia

de una incipiente alienación de la vida social. La escisión entre civilización y naturaleza acarrea una progresiva cosificación del mundo moderno:

> La ilustración burguesa con su separación de naturaleza y civilización ha producido la conciencia de una alienación fundamental de la vida social y ha abierto el camino del progreso de la razón instrumental que incluye al mismo tiempo una regresión, puesto que el dominio de la naturaleza extrahumana se paga con el rechazo de la naturaleza en el hombre. (Jauss 1995: 67)

Así pues, advertimos que no son pocos los críticos que incluyen al romanticismo entre las primeras manifestaciones de la modernidad estética. En nuestra opinión, el romanticismo no resulta ser sino una primera aproximación al núcleo de la modernidad estética. Por ello, dejaremos de lado su análisis para poner nuestra atención en la figura de Baudelaire en tanto que, urdidor de la *modernité*, construye toda una teoría estética que alimentará las diversas corrientes modernistas gestadas a mediados del siglo XIX.

2.1.3 BAUDELAIRE Y LA MODERNIDAD ESTÉTICA

Detengámonos a contemplar esta imagen: París a mediados del siglo XIX. La ciudad bulle. Sus insólitos pasajes, sus calles, están abarrotados. Un paseante solitario observa apasionadamente la inmensa pinacoteca en que se está convirtiendo la metrópolis. Se detiene a contemplar el ir y venir de las multitudes. Pongamos que el *flâneur* es "otro" *pintor de la vida moderna.* Digamos que escribe poesía y ensaya sobre el arte moderno. Es Charles Baudelaire. Un poeta que en su búsqueda de la belleza eterna se topa con lo efímero, lo temporal, la moda, en fin, con la modernidad.

Ahora bien, nos preguntamos cómo entiende él la belleza. Repitamos una vez más algo que ha sido recordado un sinfín de veces por numerosos críticos y teóricos de la literatura y el arte, a saber: la tarea del artista moderno, o mejor, del *artista de lo moderno*, ha de consistir en buscar la belleza contingente, huidiza, la belleza del aquí y el ahora, con el objetivo de transformar esa belleza pasajera, destinada como todo lo pasajero a formar parte del recuerdo, en belleza eterna. Literalmente: "Por mucho que se ame la belleza general, expresada por los poetas y artistas clásicos, no por ello deja de

cometerse un error cuando se ignora la belleza particular, la belleza de circunstancia y el rasgo costumbrista" (Baudelaire 1995: 75). ¿A qué tarea se entrega Baudelaire?

> [A] establecer una teoría racional e histórica de lo bello, por oposición a la teoría de lo bello único y absoluto; para mostrar que lo bello es siempre, inevitablemente, de una composición doble (…) Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión (…) (1995: 78).

Según Peter Gay, "la belleza por la que [Baudelaire] abogaba no se encontraba en el glamour de la política y la guerra, sino en el espectáculo de la vida moderna, de los carruajes elegantes, apuestos mozos de cuadra, mujeres adorables (…) No es casual que la modernidad floreciese principalmente en las grandes ciudades." (2007: 55). A juzgar por lo que se ha dicho en torno a las modernidades histórica y artística, y en particular, por lo que han asegurado los exégetas del modernismo y las vanguardias, la poesía y el pensamiento estético de Baudelaire son la piedra angular sobre la que se erigen la teoría de la modernidad artística y la concepción moderna de la belleza. No obstante, no nos podemos olvidar de un ilustre predecesor suyo: Stendhal. Además de novelista, esbozó como tantos otros un abanico de ideas en torno al arte y la literatura modernas. Por ejemplo, mantuvo que el romanticismo no consistía en un período específico del arte en general y la literatura en particular, "sino de una conciencia de vida contemporánea, de *modernidad* en un sentido inmediato" (Calinescu 1991: 48). Stendhal avanza una teoría sobre el arte moderno que, defendida posteriormente por Baudelaire, sanciona una división estética fundamental: aquella que tiene lugar entre quien asigna a la belleza valores de trascendencia, eternidad y objetividad, y quien, por el contrario, la concibe sobre las ideas de la inmanencia y la temporalidad. Para Stendhal, el poeta romántico tiene por misión escribir la actualidad, el presente huidizo, fugaz, relativo, volátil.

Decíamos más arriba que Baudelaire es *otro* pintor de la vida moderna porque en 1863 dedicó un artículo al ilustrador Constantin Guys, quien, no siendo un gran artista en el París de la época, encarnaba a su juicio el ideal de lo que habría de ser un artista moderno. En el artículo Baudelaire se recrea en la fascinación que le producen la ciudad y la multitud, al tiempo que se aleja de todo cuanto hieda a naturaleza. La ruptura con el poeta romántico y con el ideal rousseauneano del retorno a la misma es en él un hecho pues rechaza toda tentativa de regresión a un presunto estado natural en el hombre: la

naturaleza es horror. También abomina del pasado como materia del arte. Él es un poeta moderno, que apela a la poesía como única posibilidad de heroísmo en la vida moderna, post-romántico, pues no soporta la subjetividad sin límites del romántico, y *realista*, si tenemos por *pintor* verdaderamente realista no al fotógrafo de la realidad externa, aparente – "detestaba la entontecedora reproducción del mundo en poemas u obras pictóricas convencionales" (Gay 2007: 51) – sino al creador rabiosamente individualista y solitario que, mezclado con la multitud, examina su contemporaneidad para mejor pintarla. Porque según lo entendía él, nos dice Ródenas, "la belleza no se halla en la realidad esperando ser captada, sino que es descubierta por el artista y preservada del deterioro del tiempo en su imaginación" (1998: 41). En otras palabras, le belleza es el resultado del cálculo y la razón.

Partidario del artificio y la moda, su ideal viene encarnado en el *dandi*, el último héroe posible en las modernas sociedades industriales decadentes. El dandi vive afanado en la laboriosa tarea de distinguirse de los otros aunque su resultado se circunscriba a los aspectos superficiales. Habitante del *spleen*, de la melancólica conciencia del que descubre lo absurdo y gratuito de estar en el mundo, el dandi vive dedicado a la "glorificación de lo artificial, a la búsqueda de una superioridad de ánimo que lo eleve más allá de la mediocridad de sus semejantes" (Pizza 1995: 30). La única ocupación de este hombre ocioso y elegante por excelencia en la incipiente sociedad entregada a la producción de mercancías es andar tras las huellas de la felicidad, sin otra profesión que la de cultivar la idea de belleza en su persona. Aspirando a derribar la vulgaridad, la trivialidad que envuelven la cotidiana vida burguesa, el dandi se erige en símbolo de superioridad aristocrática de espíritu. El *dandismo* se convierte entonces a los ojos del poeta francés en el último destello de heroísmo en la decadencia. Así, dice Baudelaire:

> En la confusión de esas épocas en las que la democracia no es aún poderosa, algunos hombres desclasados, hastiados, desocupados, pero todos ricos en fuerza natural pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto estará basada en las facultades más preciosas e indestructibles que el dinero y el trabajo no pueden conferir (2013: 239).

Tras dedicar un capítulo a describir diversas tipos de individuo como el hombre de mundo, el artista – "atado a su paleta como el siervo a la gleba" (1995: 83) – el hombre de la multitud, el paseante y el dandi, Baudelaire va a centrarse en el examen de la pintura de Constantin Guys. El capítulo lleva por título *La modernidad* y constituye el

meollo del ensayo ya que consigna los rasgos que debería poseer todo artista moderno, todo pintor de la contemporaneidad. Para él, el artista posee un plan más decisivo que el del paseante, que el del mero *flâneur*, "un fin más elevado, más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia" (1995: 91). El artista ha de salir en busca de algo singular: la modernidad, lo moderno, la moda. ¿En qué consiste?

> En extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno en lo transitorio. (…) La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. (…) Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible. En una palabra, para que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad, es preciso que sea extraída de ella la belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente aporta. (1995: 91).

Si para Baudelaire "la experiencia estética y la experiencia histórica de la *modernité* vienen a ser una misma cosa" (Jauss 2013: 68) resulta necesario detenerse a observar la actualidad:

> ¡Ay de aquel que estudia en lo antiguo algo más que el arte puro, la lógica, el método general! Por dedicarse demasiado a él, pierde la memoria del presente, abdica del valor y de los privilegios proporcionados por la circunstancia; porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones. (Baudelaire 1995: 94).

Baudelaire atiende a lo efímero del presente porque "incluso lo que nos parece eternamente bello tuvo antes que ser producido: lo bello intemporal no es sino la idea de lo bello, bosquejada por el hombre mismo y continuamente abandonada de nuevo, en su condición de pasado" (Jauss 2013: 69). Dicho de otra forma: lo bello de la *modernité* produce su propia *antiquité*. Así pues, Baudelaire no funda su teoría racional e histórica de lo bello en la antítesis moderno versus antiguo, en aquella pugna que data de 1687 y discurre por sus propios derroteros reapareciendo alrededor del año 1787 en Alemania de la mano de los inspiradores del movimiento romántico que transformarán la querella en una lucha entre clásicos y románticos. La antítesis que Baudelaire propone es aquella que tiene lugar entre la modernidad y lo eterno. Además, no concibe la *antiquité* como la antigüedad clásica, sino como "lo moderno convertido en antiguo" (Jauss 2013: 72) pues la modernidad no ha de ser entendida como opuesta a su pasado inmediato – el romanticismo, sin ir más lejos – sino como opuesta a sí misma y por ello condenándose a convertirse en antigüedad; De tal modo que "ningún pasado determinado (tampoco la

Antigüedad o una antigüedad) puede formar la antítesis constitutiva de lo bello del arte moderno" (Jauss 2013: 68).

La teoría sobre la belleza de Baudelaire ayuda a comprender la experiencia estética y el nuevo canon del arte característicos de nuestra modernidad actual. Es el marco en cuyo interior situamos ese haz de corrientes que responden al marbete de Modernismo. En definitiva, la *modernité* constituye "un deslizamiento cultural desde un tiempo que honra la estética de la permanencia, basada en la creencia en un ideal de belleza trascendente e inalterable, a una estética de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y novedad" (Calinescu 1991: 15).

2.2 MODERNISMOS Y VANGUARDIAS

2.2.1 DEFINICIÓN, MARCO TEMPORAL Y RASGOS FUNDAMENTALES

En el marco de la modernidad estética y desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XIX fue gestándose un ambiente propicio para la aparición de nuevas corrientes artísticas, adscritas posteriormente al Modernismo, cuya eclosión tuvo lugar alrededor del último tercio del siglo. Aunque su estudio exhaustivo desbordaría los márgenes de esta investigación dada la exorbitante bibliografía a que ha dado lugar, es inevitable hacer referencia al mismo porque un gran número de novelas que integran el corpus de textos que manejamos pertenecen a alguna de estas corrientes artísticas. Comenzaremos nuestra particular travesía por las aguas del modernismo – y las vanguardias – partiendo de su definición, el marco temporal y sus rasgos más característicos con el objetivo primordial de poner nuestra atención en una de sus notas más relevantes, la reflexividad moderna, porque es esta la perspectiva desde la cual pretendemos abordar el estudio de la singular conciencia del héroe que nos ocupa, protagonista de numerosas novelas elaboradas mediante técnicas propias de la narrativa modernista.

El modernismo es ante todo una actitud estética expresiva de un triple rechazo: un rechazo de la modernidad histórica, es decir, del modo como ha ido desarrollándose,

una impugnación del lenguaje convencional en tanto que instrumento inadecuado para expresar la moderna experiencia humana y, por último, una recusación del modelo artístico hegemónico del siglo XIX que no fue otro que el mimético-realista. Bradbury lo define de la siguiente manera:

> La capital transformación de las formas, el espíritu y la naturaleza artísticas que tuvo lugar entre las décadas de 1870 y la segunda guerra mundial [que en el ámbito literario] produjo parte de nuestra mayor y más perturbadora literatura, y algunas de nuestras más dolorosas expresiones de autoconciencia y angustia modernas, que perteneció a la transición del mundo occidental desde el movimiento romántico a una nueva era, desde el siglo XIX al siglo XX. (1990: 19).

El modernismo logra reconstruir íntegramente no solo nuestro lenguaje, nuestra tradición artística, sino la cultura toda e incluso nuestro propio yo. En consonancia con los atributos de dualidad y ambivalencia con los que, entre otros, Octavio Paz juzga la cultura modernista, Bradbury no duda en afirmar que el modernismo es tanto el arte de *lo nuevo* como un arte de *crisis*, campo abonado para experimentar artísticamente con "formas fragmentarias, estructuras extrañas, paródicas, sentimiento de ambigüedad y trágica ironía" (1990: 21). Juan Ramón Jiménez lo define ante todo como una actitud, "un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza" (Ródenas 1998: 45) liberándola de las garras decimonónicas de la poesía burguesa. Ricardo Gullón enfatiza que su carácter "vasto y complejo no puede ser reducido a esquemas rígidos. Es una conjunción de diversidades regida por signos complementarios" (1990: 39). A juicio de Fokkema, "Modernist aimed at providing a valid, authentic, though strictly personal view of the world in which we lived. The modernist did not claim a general validity for his views, but defended his private assumptions and value judgements." (1984: 40)

Entre la crítica hay un consenso generalizado en considerar al modernismo como un *arte elevado* frente a la cultura tradicional popular que absorbida por la metrópolis se convirtió en *cultura de masas.* El crecimiento desaforado de las urbes, la irrupción de las masas y la progresiva mercantilización de la inmensa mayoría de los aspectos de la vida cotidiana es experimentado por el poeta moderno con tal horror que reacciona tratando de desvincular la obra de arte de la praxis social y, en particular, de toda representación realista. Así, el diálogo entre ambos tipos de cultura moderna constituye el punto de vista que adopta Huyssen para examinar el modernismo. A su juicio:

> El modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva; [se constituyó a partir] de la autonomía de la obra de arte, su hostilidad hacia la cultura de masas, su separación radical entre cultura y vida cotidiana y su distancia programática de los asuntos políticos, económicos y sociales. (2002: 5-6).

De ahí su tendencia, en mayor o menor grado, al esteticismo, su insistencia en la autonomía de la obra de arte, fuente de la que bebe la desviación decadentista de *fin de siecle;* de ahí, también las críticas que el modernismo suscitó tanto desde posiciones de izquierda, que lo acusaron de excluir el arte de la vida cotidiana, de ser, en el fondo, una institución burguesa más, como desde posiciones de derecha, cual el fascismo que lo consideró un arte degenerado. No obstante, no todos los autores están de acuerdo en sostener la idea del hiato entre modernismo y cultura popular. Así, Beltrán Almería pone de relieve que la cultura moderna no es precisamente sino el resultado de la fusión entre cultura elevada y cultura popular. Frente a aquellos que de la confrontación entre modernismo y realismo deducen que el XIX es al realismo lo que el XX al modernismo, este autor sostiene que realismo y simbolismo – como denomina él al modernismo – no se contradicen. Es más, explica, el simbolismo se constituye en la verdadera estética moderna, una estética que, dominando ambos siglos "representa la convergencia de las estéticas premodernas con lo que habitualmente se llama pensamiento mítico, folclore de las culturas tradicionales prehistóricas o culturas de la oralidad" (2015: 41). A su juicio, el simbolismo ni es solo una reacción frente al realismo en tanto que sistema de significación y representación que caracteriza a la cultura de masas ni tampoco un rechazo al positivismo y al racionalismo que se produce en un momento histórico determinado. En realidad, el proceso de gestación del simbolismo hunde sus raíces en el pasado con tanta profundidad que para rastrear sus huellas sería necearia una escala temporal que fuera más allá del momento concreto de florecimiento. Volveremos más adelante sobre el simbolismo en cuanto generador de renovados símbolos cuando enfilemos el análisis del héroe escindido, pues el propio Beltrán propone al *héroe inútil* como uno de ellos, como un símbolo de la modernidad estética.

En cuanto a sus límites temporales Ródenas sostiene que es posible distinguir al modernismo *stricto sensu*, cuyo despliegue tendría lugar entre los años 1900 y 1930, de aquel cuyo arco temporal, coincidiendo con la modernidad estética, transcurriría más o menos entre 1846, año en que Baudelaire escribe sus ensayos sobre los salones de París,

y 1960. Así, él se muestra partidario de englobar las diversas corrientes vanguardistas en el marco más amplio del Modernismo. En el ámbito español el modernismo presentaría diversas y sucesivas manifestaciones como su acepción hispanoamericana en el campo de la poesía, el decadentismo finisecular, el novecentismo y la Generación del 27. La clave radica en que todas ellas comparten "una misma actitud estética general ante el modelo artístico hegemónico en el siglo XIX, cuyo estribadero fue el de la estética mimético-realista, una actitud que definió una época que conviene ir llamando por su nombre más unánimente convenido: Modernismo" (1998: 46). Por su parte, Santiáñez hace referencia a tres clases de modernismo en función de su distinta duración: retrotrayéndose hasta la publicación de *El Quijote*, que de este modo se convierte en la primera novela moderna, el primer modernismo se extendería hasta el siglo XX; el segundo, coincidiendo con la duración propuesta por Bradbury y MçFarlane[3] abarcaría del último cuarto del siglo XIX a 1936, y el último comprendería los postreros años del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Steiner, por su parte, considera 1870 como fecha clave del cambio de paradigma estético. Si hasta entonces la relación entre la palabra – el logos, el significante, el signo – y el mundo – la vida, el significado – estaba fuera de toda sospecha, el proceso de separación y ruptura comenzó a surtir efectos con la aparición de la poesía simbolista de Mallarmé, Verlaine o Rimbaud. En realidad, este proceso no constituye otra escisión moderna más sino *la escisión*. Por ello, no sería descabellado considerar la obra de Hofmannsthal, *Carta a lord Chandos*, el acta fundacional de la defunción de las ideas de unidad y totalidad amparadas por el lenguaje. Así, sostiene Steiner,

> Este contrato se rompió por primera vez en la conciencia especulativa y la cultura europea, centroeuropea y rusa entre las décadas de 1870 y 1930. Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad (1989: 123).

[3] La ingente obra *Modernism: 1890-1930*, una antología de trabajos sobre el modernismo que coordinan Malcom Bradbury y James MçFarlane, constituye una obra de referencia ineludible para el estudio de los modernismos y sus particularidades.

En *El castillo de Axel*, ensayo pionero sobre el modernismo literario, Edmund Wilson apuesta por enmarcarlo en el segmento temporal que es del agrado de la mayoría de la crítica: de 1870 a 1930. Partiendo del romanticismo dibuja una parábola, expresiva del juego dialéctico entre dos formas de expresión literaria que Magris denomina *viejo y nuevo estilo*, que tras atravesar el naturalismo desemboca en el modernismo. En su opinión, el poeta romántico consiguió crear un lenguaje nuevo capaz de expresar la recién inaugurada sensibilidad individual y el rechazo frente "a lo universal concebido como una máquina, frente a la sociedad concebida como una organización" (1996: 14). Sin embargo, desde mediados del siglo XIX, bajo el imperio mecanicista de los avances científicos y en particular de la biología, y al abrigo del darwinismo, el lenguaje del romanticismo fue transformándose por el naturalismo en un lenguaje objetivo y convencional a través del cual se construían novelas como si se tratase de experimentos de laboratorio. Bajo una perspectiva determinista el escritor naturalista dotaba a sus personajes de una herencia y un entorno específicos que le permitía observar sus reacciones. Ahora bien, este método expresivo que singularizaba la novela naturalista no respondía a las expectativas del poeta que se cuestionaba por la esfera de la imaginación, por la fantasía, por el misterio de la vida y, por supuesto, por la realidad interior de cada hombre. Para Wilson, "todo aquel mundo vaporoso, confuso y grandioso del romanticismo había sido reducido y ordenado; pero ahora, el punto de vista objetivo del naturalismo, su técnica mecánica, empieza a coartar la imaginación del poeta, a resultarle inadecuada para transmitir lo que siente (...)" (1996: 19). Así pues, la literatura regresa del polo clásico-científico al polo poético-romántico y esta segunda reacción de fin de siglo, equivalente a la reacción romántica de fines del XVIII, dio en llamarse, al menos en Francia, simbolismo. Por nuestra parte, haremos nuestro el simbolismo al que se refiere Wilson – que, en realidad, es una variante de la poesía modernista surgida en Francia – como sinónimo de modernismo. Para Wilson, el escritor simbolista trata de "intimar con las cosas, más que declarlas llanamente" (1996: 29), de hacer suyas emociones y sensaciones con más intensidad que el poeta romántico y el único lenguaje capaz de captar cada momento de la conciencia no puede ser el convencional y universal de la literatura corriente: el realismo. El Poeta y el novelista modernos recurren al símbolo con el fin de transmitir la esencia de multitud de estados anímicos – sensaciones, percepciones, sentimientos y emociones – cuya vaguedad y fugacidad no pueden ser expresadas mediante meras afirmaciones ni descripciones,

cuya esencia no puede ser apresada por el lenguaje convencional. Se ven empujados a usar un lenguaje sugerente, alejado de la literalidad, nutrido de imágenes y metáforas. Así, Wilson no duda en afirmar que "la historia literaria de nuestro tiempo es en gran parte la del desarrollo del simbolismo y de su fusión o conflicto con el naturalismo" (1996: 33).

Con el fin de ampliar la perspectiva desde la que abordar el modernismo nos parece conveniente invocar algunas de las ideas sostenidas por Griffin en su ensayo *Modernismo y fascismo*, al que ya aludimos al tratar de la modernidad y los procesos de modernización. Este autor examina la vinculación entre modernismo y fascismo habida cuenta de que, generalmente, y por lo que concierne a los movimientos de vanguardia, y a excepción del futurismo italiano, estos han venido siendo asociados a corrientes políticas de izquierda. Con este objetivo su autor se lanzó al análisis del modernismo no solo como fenómeno estético, perspectiva que adoptamos en nuestra investigación, sino también y especialmente en su dimensión sociopolítica. Para Griffin el fascismo aparece como otra modalidad más de modernismo, como tentativa de transformar una sociedad en permanente situación de crisis, como movimiento político-social que trata de superar el estado de decadencia en que está sumido el mundo occidental proponiendo un nuevo comienzo. Uno de los aspectos más llamativos de su ensayo consiste, pues, en alejarse del punto de vista estético para acercarse a la vertiente programática del modernismo. A tal fin, se centra en primer lugar en definirlo como aquel "fenómeno cultural específico de la modernidad que nace cuando un grupo de intelectuales y artistas experimentan y expresan la época no como progreso y evolución sino por la regresión y la involución, como algo decadente" (2010: 82). El modernismo sería algo así como la expresión artística de la decadencia, de un retroceso espiritual que discurre en paralelo al progreso material. Después distingue dos modalidades de modernismo: epifánico y programático. El primero, el modernismo epifánico, el que venimos examinando, es aquel conjunto de corrientes estéticas expresivas del rechazo del artista a la modernidad, rechazo que se articula, entre otras formas, a través del cultivo de momentos especiales, experiencias místicas de realidad superior a la opaca superficie de la vida cotidiana. En esta modalidad de modernismo desaparece la intención de hacer época, de crear un mundo nuevo. La sensación de desorientación, de irrealidad es interrumpida por efímeros episodios de unión espiritual con una realidad superior. En fin, sostiene Griffin, es este

el "tipo de modernismo artístico [que] gravita alrededor de experiencias inesperadas e insostenibles de la luminosidad del ser" (2010: 96). De ahí el marbete, su condición epifánica, en clara alusión a la noción de *epifanía* empleada por Joyce. El modernismo programático, por su parte, tiene por objetivo plasmar ese mismo rechazo no desde una perspectiva estética sino sociopolítica buscando transformar la sociedad misma. Verdadera encarnación del nihilismo activo propugnado por Nietzsche, lo que persiguen los modernismos sociales y políticos es la inauguración de una nueva época, el despertar de la decadencia espiritual de Occidente. Así, dice Griffin, "el modernismo no solo es capaz de colaborar con movimientos sociopolíticos, sino que se expresa directamente sin mediación artística alguna, [pudiendo] manifestarse tanto en los valores y en la política de la derecha como en los de la izquierda" (2010: 104).

Guiado, pues, del afán de superar el modernismo como categoría estética, Griffin rastrea las huellas del profundo impulso renovador modernista hasta tropezarse con un instinto humano arquetípico, el instinto de trascendencia. Del resultado de su búsqueda concluye que lo que la modernidad ha provocado es, ni más ni menos, que rasgar el "dosel sagrado" (2010: 115) que la religión construye en torno a este instinto dejando desnudo al hombre, pero con su sed de trascendencia intacta. Situación que lo aboca a incursionarse en nuevos territorios que pudieran permitirle dar rienda suelta a su potencial simbólico, a su incesante búsqueda de permanencia y durabilidad, a romper con la concepción moderna del tiempo social y mensurable en su inveterado afán de trascendencia y hambre de eternidad. Es, pues, a esta necesidad a la que obedece el auge de doctrinas irracionalistas como la teosofía, el ocultismo y el esoterismo o la demanda de misticismo y sabiduría oriental. Estas corrientes constituyen otras tantas formas de modernismo programático que, en algunos casos como el de la teosofía, influyeron en la estética modernista. Porque la profunda inseguridad que el hundimiento del sistema político decimonónico europeo desencadenó, concluye Griffin, "activó en millones de individuos la facultad arquetípica humana de proyectar las ensoñaciones y las utopías en un futuro que parecía virgen" (2010: 222).

Por su parte, Santiáñez niega dos ideas que suelen aparecer como sendos lugares comunes en la teoría sobre el modernismo. En primer lugar, sostiene que la sucesión de movimientos literarios comúnmente aceptada por la crítica – romanticismo, realismo-

naturalismo, modernismos y vanguardia – no implica la liquidación del movimiento anterior por el posterior. En segundo lugar, niega que la frontera entre una obra de arte realista y otra modernista sea nítida y absoluta; es imposible afirmar que la elaboración de una novela moderna no pueda verse contaminada por técnicas y formas más propias del realismo; es decir, no hay, en puridad, novela modernista pura. Este autor propone tres claves para comprender el discurso de la cultura moderna y el modernismo: una primera es la *reflexividad* característica de la edad moderna, por la cual, el individuo se ve incapaz de evitar extraer criterios de sí mismo, alejados de todo modelo normativo, ajenos a la autoridad de la tradición; la segunda tiene que ver con la presencia de la pluralidad y el sincretismo de tendencias en la literatura moderna; y la tercera hace referencia a la simultaneidad de corrientes literarias, pues, sostiene, una de las claves del multiforme discurso literario de la modernidad a lo largo del siglo XIX es "la mezcla de tendencias en apariencia divergentes" (2002: 33); simultaneidad y sincretismo que, en el fondo, reflejan la búsqueda de una estética personal a la que el escritor se lanza.

Así, en los primeros años del siglo XX en España comparten escenario literario obras inscritas en el realismo – Pérez Galdós o Blasco Ibáñez – junto a otras más revolucionarias en su composición, temas y formas como son las novelas de Azorín, Baroja, Unamuno y Valle Inclán. En Francia, escriben simultáneamente autores ascritos al realismo y naturalismo como los Goncourt, Guy de Maupassant o Zola, y escritores modernistas como Huysmans. Las primeras novelas de Robert Walser, Knut Hamsun o James Joyce, escritas entre los últimos años del XIX y los primeros del XX, ilustran la coexistencia en un mismo tiempo y lugar del realismo y el simbolismo, cuando no una fusión de ambos. Bradbury y Mcfarlane afirman que precisamente "Modernism is less a style than a search for a style in a highly individualistic sense: and indeed, the style of one work is no guarantee for the next" (1991: 29)

Una nota distintiva de la interacción de elementos realistas/modernistas en novelas adscritas a una y otra corriente es precisamente la de la influencia recíproca, pues, aunque una obra esté más cerca de uno u otro polo, realista o modernista, no suele ser ajena a elementos del otro. Así, sostiene Santiáñez, si una característica definitoria de la modernidad es la simultaneidad de corrientes que oscilan entre el polo realista y el polo modernista, todas las obras van a manifestar una clara contaminación de elementos

ajenos a su orientación principal, a su *dominante*. Así, dice, es posible reconocer la presencia de aspectos miméticos en una novela modernista "a la vez que podríamos estudiar obras de una misma familia sin preocuparnos de que cada una de ellas tenga que compartir todos los rasgos de una misma familia" (2002: 128).

Justamente uno de los rasgos fundamentales tanto del arte moderno en general como del modernismo literario y la narrativa moderna en particular, es el alejamiento del realismo convencional, del mimetismo-referencial que nutre la mayor parte de la novelística del siglo XIX. La novela hegemónica de este periodo se caracteriza por su absoluta inclinación al realismo no solo en sus formas, motivos y temas, sino en cuanto a su concepción de una noción tan confusa y ambigua como es el de *la realidad*. El escritor realista, primero, y el naturalista, después, no albergan dudas sobre qué es o en qué consiste la realidad. La que pintan es la que parece que es, la que se manifiesta por signos externos y, presuntamente, objetivos. De este modo, la realidad se compadece de la atmósfera positivista y cientifista que envuelve al siglo apareciendo como algo dado, con un *factum* que no se pone en entredicho. Pues bien, desde finales del siglo XIX y especialmente en las primeras décadas del XX la narrativa modernista pondrá en tela de juicio no tanto la existencia de una determinada realidad – escepticismo ontológico que será más propio del vanguardismo y el posmodernismo – como que la realidad pueda ser conocida. El escritor modernista, imbuido de escepticismo epistemológico, sanciona la multiplicidad y fragmentariedad de la realidad y con ello la imposibilidad de poder ser contemplada en su totalidad.

El individuo cobra consciencia de que solo puede aspirar a conocer fragmentos de la realidad y hacerlo desde su único y particular ángulo de visión. De ahí que la novela moderna conceda una relevancia decisiva a la perspectiva desde la que cuenta la historia una voz narrativa que abandona, por ello y con ello, la omnisciencia de la que hacía gala en la novela mimética. Por otra parte, el escritor modernista acusa al realismo de mostrarse incapaz de representar la experiencia interna del individuo, su pensamiento y sus estados de ánimos, los cuales, sin embargo, también integran esa realidad de cuya descripción fidedigna se jacta. Para el escritor modernista, que parece navegar por aguas del subjetivismo, solo desde el interior de la conciencia fragmentada del individuo es posible percibir porciones de realidad. En última instancia, la literatura modernista pone

de manifiesto la impotencia del lenguaje mismo para expresar fielmente la experiencia humana frustrándose con ello toda tentativa de aprehender verdaderamente la realidad. Precisamente, una de las características prominentes del modernismo literario, sostiene Ródenas, "es la problematización de las relaciones entre la ficción y la realidad a través del sujeto cognoscente, auténtico protagonista de la novela europea del primer tercio del siglo XX" (1998: 17). En lo más profundo, el modernismo constituye la expresión de una crisis representacional que afecta a todas las manifestaciones artísticas donde la autoconciencia crítica se convierte en seña de identidad de toda la cultura novecentista.

Afligido por la grieta abierta entre las angustiosas desesperaciones modernas y unas ambiciones literarias que no pueden ser satisfechas mediante la simple reiteración de unas fórmulas narrativas convencionales que no dan más de sí, el escritor moderno fustiga sin piedad los convencionalismos propios de la novela realista. Sin ir más lejos, en 1925, en pleno apogeo modernista, en la época en que, año arriba año abajo, vieron la luz novelas tan importantes para la historia de la literatura como las de Kafka, Joyce, Woolf o Proust, André Gide escribió una obra bajo cuya textura narrativa ensayaba posibilidades nuevas para el arte de la novela capaces de superar la mera reproducción fotográfica impugnando las convenciones con las que se construía la novela realista: *Los falsificadores de moneda.* Como su mismo título ya deja entrever Gide se propuso combatir al escritor pretendidamente realista calificándolo de falsificador de la realidad que decía aspirar a representar.

Para finalizar señalaremos otra serie de atributos que distinguen la literatura modernista. A la experimentación con el lenguaje, a través del símbolo, la imagen o la metáfora, habrían de añadirse el extrañamiento, el rechazo del ideal de verosimilitud como sostén de la narración, la eliminación de la sentimentalidad empática, el uso reiterado de la ironía y la autoironía – rasgo este que, para Bradbury, se intensifica tras la Gran Guerra, "volviéndose algo mucho más pertinente y verdadero, pues la guerra del catorce catapultó el modernismo hasta el punto de desmantelar por completo la tradición del siglo XIX" (Bradbury 1990: 35) – la inclinación al esteticismo, la tendencia a la metaficción, y por lo que concierne directamente a nuestra investigación, la exploración de la conciencia del héroe protagonista de la novela, cuya acusada reflexividad amenaza continuamente con asfixiarlo paralizándolo y sumiéndolo en un océano de esceptismo a

la búsqueda infructuosa de una identidad singular. Respecto a esta última característica, sostiene Bradbury, "las artes y las ideas de finales del siglo XIX dirigían la mirada a otro sitio, a nuevos tumultos de conciencia, la naturaleza de las impresiones y las percepciones, el mundo que subyacía a la conciencia y que daría en denominarse inconsciente" (1990: 26). Es la época en la que nacen el psicoánalisis freudiano y la teoría del flujo de conciencia de William James, cuya influencia en la novelística del siglo XX será decisiva como ponen de manifiesto obras maestras universales como *Mrs. Dalloway* o *Ulysses*. Más adelante nos detendremos a examinar algunos de los rasgos que distinguen el modernismo literario de la narrativa mimética; focalizaremos nuestro análisis en la reflexividad y la conciencia del disminuido sujeto moderno, del mutilado individuo urbanita del siglo XX.

2.2.2 EL LUGAR DE LA VANGUARDIA EN EL MARCO DEL MODERNISMO

Llegados a este punto creemos que puede resultar oportuno abordar el fenómeno de los movimientos vanguardistas dado que no pocas novelas protagonizadas por el arquetipo heroico que nos ocupa han sido adscritas por la crítica a la narrativa de vanguardia. En primer lugar hemos de plantearnos la cuestión de su definición, origen y sentido. ¿A qué obedece su aparición? ¿Cuáles son sus objetivos? La intención renovadora y de exploración que particulariza a las vanguardias habita ya en su propio nombre, que no es sino una metáfora militar cuyo sentido consiste en ser una avanzada, un adelantarse a al tiempo de uno anticipándose al futuro. Al campo semántico vanguardista, asociado a términos como futuro, utopía o revolución, le son ajenos la decadencia y la melancolía propias del modernismo de fin de siglo. En este sentido el *spleen* es al modernismo, al menos en la segunda mitad del siglo XIX, lo que la ironía, el juego o la alegría son a la vanguardia. Pero también es característico de las diversas corrientes vanguardistas su rechazo al arte por el arte, su aversión a las formas de expresión artística inclinadas al puro formalismo. Así, son objeto de recusación tanto el realismo como el simbolismo, el naturalismo como la poesía pura o el decandentismo.

Para el artista de vanguardia la experiencia moderna de la realidad se resiste a ser organizada racionalmente por el individuo. Su escepticismo ontológico tiene que ver no con la viabilidad de aprehender una realidad dada, sino con la dificultad en admitir su existencia misma. Desde el punto de vista de la recepción, y a diferencia del realismo que no exige del lector una actitud activa en la recepción de un texto, el de vanguardia es "un arte postaurático que obliga al lector a participar activamente en la concreción del objeto estético abandonando su pasividad contemplativa" (Jauss 1995: 89). En el ámbito de la literatura, la presencia frecuente de un tipo de lenguaje experimental o el rechazo al principio de verosimilitud son la savia que circula por las entrañas de un tipo de ficción narrativa que exigirá del lector un esfuerzo interpretativo de mayor intensidad que el requerido en la lectura, por ejemplo, de una novela realista.

En relación con el modernismo en sentido estricto, las corrientes de vanguardia vienen a ser más radicales y dogmáticas tanto en su sentido de *autoafirmación* como de *autodestrucción*, aunque, como señala Calinescu, "probablemente no haya ni uno solo [de sus] rasgos en sus múltiples metamorfosis históricas que no esté implicado o haya sido incluso prefigurado por el ámbito más amplio de la modernidad" (1991: 100). Ahora bien, una característica que distingue a ambas clases de modernismo, al viejo del nuevo, al modernismo *stricto sensu* de las vanguardias, no estriba tanto en la condición apocalíptica de estas como en las diferentes actitudes que ambos mantienen con respecto al pasado. Así, sostiene Kermode:

> Para el más antiguo, el pasado es una fuente de orden y la novedad, un fenómeno que afecta la totalidad del pasado; por sí solo nada puede ser nuevo. Para el más reciente, el pasado es algo que debemos ignorar. El más antiguo reacciona frente a la dolorosa situación de transición en términos de continuidad, mientras la vanguardia lo hace [en términos] de cisma o ruptura (1983: 113 y 120).

Ambos modernismos comparten temas o ideas como los de la transición y la angustia escatológica, pero mientras uno reconstruye el pasado, el otro lo suprime. La consciencia del abismo que se abre entre la experiencia del pasado y las expectativas de futuro, especialmente, a partir de la hecatombe de la Gran Guerra, es fuente de reacción para las vanguardias. Tanto desde un punto de vista estético como político porfiarán en demoler el sistema de valores de la sociedad burguesa tratando de derribar en primer lugar la institución-arte por su condición de subsistema social fundado en los principios capitalistas de la división del trabajo – según el cual el artista no sería sino el obrero que

desempeña una función más en su entramado socioeconómico – y la distancia entre la obra de arte autónoma, cuya autonomía es promovida por la vertiente más esteticista del modernismo – y la praxis social, esto es, la vida cotidiana.

Precisamente, uno de los objetivos que se marca el artista de vanguardia es acercar la obra de arte a la vida cotidiana tratando de fundir ambas esferas, arte y vida, en una única. Aunque reconoce cierto valor al esteticismo en cuanto baluarte último, aunque necesario, frente al racionalismo burgués, repudia abiertamente el principio de autonomía de la obra que lo vertebra, el arte por el arte. Dada su aspiración a recuperar su eficacia social, a devolverle al arte su praxis cotidiana, el artista de vanguardia dirige sus dardos hacia el ideal de pureza artística que persigue un esteticismo que no busca otra cosa que liberar al arte de las ataduras sociales. En el fondo, el despliegue del esteticismo discurre en paralelo a la evolución misma de la sociedad burguesa, es decir, atendiendo a su misma lógica. Así, sostiene Bürger, el desarrollo del arte en la sociedad burguesa,

> Transcurrió de tal modo que la dialéctica forma-contenido en los objetivos artísticos comenzó a inclinarse definitivamente en favor de la forma. El contenido de la obra de arte, su *mensaje* cede ante el aspecto formal, que se diferencia como lo estético en sentido estricto (2010: 28).

Ahora bien, lo que de ningún modo pretendió la vanguardia es integrar el arte en la praxis cotidiana burguesa. Comparte el rehazo al mundo organizado conforme a fines racionales que el esteticismo había formulado. Sin embargo, la diferencia sustancial entre esteticismo y vanguardias radica en su tentativa de ordenar el arte en una nueva praxis, pues "solo un arte que en el contenido de las obras se distancie totalmente de la praxis determinada de la sociedad existente puede ser el centro desde el cual se organice una nueva praxis cotidiana" (Burger 2010: 71). La aspiración vanguardista de transformar el modelo burgués de vida cotidiana por una praxis social nueva habría de lograrse, entre otras vías, aproximando el arte a la vida y qué mejor manera de hacerlo que procurando una recepción artística activa que exigiera del receptor un esfuerzo de comprensión y participación mayor que el exigido por el realismo artístico burgués. Y aunque ciertamente el compromiso social y político con una nueva forma de entender el mundo viene inscrito en el corazón de las vanguardias, no todos los movimientos vanguardistas persiguieron el mismo objetivo ni con la misma intensidad. Así, si bien la

transformación radical de la vida burguesa constituyó la meta explícita del dadaísmo, el cubismo, en cambio, "no tuvo las mismas intenciones, aunque sí cuestionó el sistema de representación vigente desde el renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central" (Burger 2010: 24).

En relación con el cuestionamiento del sistema de representación artística hemos de subrayar que precisamente un aspecto nuclear en los movimientos de vanguardia es su impugnación del realismo y de la obra de arte orgánica. Así como la *organicidad* de la obra remite a las ideas de totalidad y unidad, dado que las partes que la integran están interconectadas en torno a un eje que las dota de un sentido único, la obra *inorgánica*, cuyas partes se emancipan del todo, se basa en la idea del fragmento, el *collage* o el montaje. No se trata de borrar el hecho de ser un producto sino de mostrar su carácter artificioso, donde lo realmente decisivo es el proceso de elaboración. Así, dice Burger, "la obra de arte inorgánica se muestra como reproducción artificial, como artefacto, rompe con la apariencia de totalidad" (Burger 2010: 103).

La obra de arte vanguardista se aleja irremisiblemente del realismo. En el ámbito literario el novelista del siglo XIX, el escritor realista, manipula el material con el que compone la obra, surgido de situaciones cotidianas, ofreciendo una imagen de totalidad, a cuyo fin, utiliza un sistema de representación basado en su reproducción mimética. Pues bien, como para el escritor vanguardista esto no constituye sino una falsificación de la realidad, mediante técnicas como el montaje o el *collage* renuncia explícitamente a ofrecer esa imagen de totalidad al tiempo que aspira a crear una realidad nueva. Las distintas partes que integran su obra, su novela, han de entenderse como un todo por sí mismas, rechazando por ello tanto la síntesis, en cuanto principio de creación, como la racionalidad por ser ambos, criterios constructivos que subyacen a las formas burguesas.

Ambos aspectos, *desrealización* e *inorganicidad*, nos conducen al análisis de la teoría de la *deshumanización del arte* propugnada por Ortega en 1925, caldo de cultivo de las ideas que nutrieron el arte y, especialmente, la literatura de vanguardia española de los años veinte y primeros treinta. Con el marbete de *Arte nuevo,* Ortega se refiere al arte de vanguardia, un arte joven alejado del gusto de la masa, un arte hecho por y para minorías selectas. A su juicio, el hombre de la calle, el hombre masa, disfruta y se conmueve con tramas novelescas preñadas de peripecias humanas que lo invitan a una

intervención sentimental, "a alegrarse o a sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta" (2002: 17). A su juicio, durante el siglo XIX los artistas "reducían a un mínimo los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. Todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Romanticismo y naturalismo se aproximan y descubren su común raíz realista" (2002: 18). Pues bien, lo que Ortega promueve es la eliminación progresiva de los elementos humanos en la obra con la finalidad de obtenerse un goce estético antes que sentimental, un goce dirigido a un tipo de sensibilidad muy específica: la artística. Este arte nuevo habría de caracterizarse por reunir una serie de rasgos: la deshumanización – evitando la representación de formas vivas – la pureza – haciendo de la obra de arte ni más ni menos que una obra de arte – el juego – realzando su vertiente lúdica – la separación nítida entre arte y vida, la ironía, el rechazo de toda falsedad y la elusión de cualquier asomo de trascendencia.

Ortega comienza su análisis partiendo de una de las ideas matrices que nutren la epistemología del modernismo: la de que no es posible afirmar la existencia de una única realidad sino de múltiples realidades, tantas como puntos de vista, por lo que la perspectiva desde la que se la observa se convierte en el elemento fundamental. Así, pasa a distingur varias realidades. Una primera sería la realidad vivida, la que a flor de piel vive y siente un individuo: la realidad por excelencia. Pues bien, a juicio de Ortega, en lugar de poner el foco en esta primera realidad vivida, tarea en la que se afanaba el artista del XIX con el objetivo de suscitar en el lector su participación sentimental, propone un ejercicio artístico de carácter intelectivo en el cual la tarea esencial del artista consistirá en pintar lo humano sustrayendo esa realidad vivida, deformándola, estilizándola, desrealizándola. A fin de conseguir un placer estético desligado del contagio psíquico de la sentimentalidad patética, el artista joven, tomando conciencia de la necesaria separación entre arte y vida que ha de presidir la elaboración del artefacto artístico, debe comenzar su labor allí donde acaba lo humano. En lugar de reduplicar esa realidad vivida inoculando en el lector algo parecido a una sentimentalidad empática, su tarea consistirá en crear una realidad de nuevo cuño, una realidad artística que consiga aumentar el mundo. A tal fin, Ortega aboga por invertir el proceso de captación artística de la realidad. En lugar de dirigirse a la idea desde la realidad, desde las cosas, desde lo múltiple, propone que el artista parta de las ideas, que no son otra cosa que esquemas

subjetivos, para hacerlas vivir como tales obteniendo con ello el resultado buscado de la desrealización, la deshumanización. Propugna, en fin, "mundificar los esquemas, las ideas, lo interno, lo subjetivo, evitando falsas idealizaciones, evitando mistificar la realidad" (2002: 41). Prueba de ello son el expresionismo y el cubismo, que se ciegan al mundo exterior, en apariencia objetivo, volviéndose a las ideas, a lo esencial. Otro ejemplo: Pirandello no construye sus personajes como transuntos de personas, sino que delinea caracteres, *dramatis personae*, en un juego que en el fondo resulta ser un drama de ideas. Y es que, a juicio del pensador español, la idea, junto a la metáfora, debe presidir la forma artística en detrimento de la forma viva.

Son varias y variadas las herramientas que tiene a su disposición el artista en su aspiración de crear una nueva realidad artística. En el ámbito literario, el recurso a un lenguaje preñado de imágenes y metáforas pasa de ser mero adorno, puro artificio, a erigirse en la sustancia de la obra en cuestión. Precisamente, la metáfora, convertida en instrumento de captación de la realidad, de realización de la idea a que nos referíamos más arriba, permite alcanzar un estadio nuevo de realidad: el *suprarrealismo*. Por otro lado, Ortega se muestra partidario del *infrarrealismo*, esto es, del cambio de perspectiva en la narración haciendo que en primer plano aparezcan los sucesos mínimos de la vida, en lugar de los grandes acontecimientos que suelen ocupar el centro del relato realista; con ello se obtiene un efecto estético novedoso: el extrañamiento. Además, mediante la ironía, convertida en categoría estética, el artista de vanguardia busca eliminar tanto la seriedad y la trascendencia en el arte como su proverbial tendencia al patetismo. A años luz de los estilos artísticos y literarios conectados con dramáticos movimientos sociales o corrientes filosóficas, dice Ortega, "el arte se hace broma, se convierte en farsa, se burla de sí mismo" (2002: 48).

Antes de poner fin a este esbozo, muy general, del arte de vanguardia hemos de advertir que si bien venimos equiparando las vanguardias europeas a este arte joven, a este *arte nuevo* propugnado por Ortega, es fácil observar una diferencia sustancial entre ambos. Frente a la aspiración vanguardista a vincular arte y vida, frente a su objetivo de lograr un compromiso social en el terreno artístico y frente al rechazo al principio de autonomía del arte y al esteticismo, Ortega, en cambio, postula una estética y una literatura liberadas de compromisos de cualquier clase, volcadas en la creación de una

nueva realidad artística en torno precisamente al principio de autonomía. Lo cual nos anima a pensar que el arte nuevo preconizado por Ortega, al menos en el campo de la poesía y la narrativa, conecta más con el modernismo que con las vanguardias. No obstante, ya tendremos ocasión de examinar cómo la acusada tendencia al esteticismo y la desrealización – verdadero significado de la tan manoseada deshumanización – que nutren el corpus de ideas de su ensayo se contradice con el ideario contenido en otra de sus obras, *Ideas sobre la novela,* donde su defensa de un tipo de novela más presentativa que narrativa exigiría por ello unos modos de composición y ejecución alejados de la noción de deshumanización que maneja en aquel primer ensayo. En cualquier caso, admitiendo que no pocas novelas españolas adscritas al *Arte nuevo* gravitaron en la órbita de la deshumanización, habiendo sido objeto de furibundas críticas precisamente por su desconexión con la realidad de la época, por su ensimismamiento formalista, no podemos, sin embargo, dejar de reconocer su vertiente humanista, pues como sostiene Ródenas, "[se trata] de un arte que integra todas las dimensiones de la experiencia humana" (2007: 30).

2.3 LA NOVELA MODERNA

La renovación de las formas narrativas que caracteriza al modernismo literario, en tanto que reflejo de nuevos modos de expresión de la subjetividad moderna, también afecta a la configuración del personaje novelesco, cuyos rasgos prominentes son en muchos textos de ficción narrativa los del héroe escindido. Esta es la razón que nos empuja a sumergirnos en el análisis de las principales características de la novela moderna, que llevaremos a cabo confrontándola con la novela realista, pues una de ellas reside justamente en la relevancia concedida al ámbito de la interioridad y la conciencia del individuo.

Con este marbete damos cuenta de un tipo específico de narrativa alejada de los planteamientos y técnicas de composición con los que se arma la novela mimética y cuya eclosión y máximo esplendor tuvieron lugar, respectivamente, a finales del siglo XIX y a lo largo de las primeras décadas del XX, en particular, a partir de sus años veinte. Un tipo de narrativa cuya esencia se cifra, en palabras de Álvarez Castro y como

tendremos ocasión de examinar, en subordinar "lo estético a lo ontológico en respuesta a la crisis de la realidad positiva desencadenada por filósofos como Schopenhauer y Nietzsche o científicos como Freud y Einstein. Y no solo la novela: el Modernismo en su conjunto se puede entender como la manifestación literaria de un nuevo paradigma científico y filosófico construido sobre la bancarrota del positivismo" (2019: 93). De entrada conviene señalar que calificamos de moderna a la novela que nos va a ocupar en la medida en que la oponemos a la novela realista, cuya hegemonía se impuso a lo largo del siglo XIX y desde entonces continúa ejerciendo un papel predominante en el campo de la ficción narrativa. Una observación preliminar: respecto a la posible vaguedad del vocablo *moderno* aplicado a la novela la crítica mayoritaria no duda en afirmar que las primeras obras de ficción narrativa modernas son, fundamentalmente, *Don Quijote* y *Gargantúa* y *Pantagruel* convirtiendo a sus autores, Cervantes y Rabelais, en los primeros novelistas *modernos* en relación con sus antecesores. Lo mismo podría decirse de *Tristram Shandy,* la novela de Laurence Sterne. Lo que nos invita a sostener que el atributo de modernidad referido a la novela va a consistir no tanto en un hecho únicamente epocal, el que la novela moderna suceda a la novela realista, como en la concurrencia de una serie de rasgos estéticos que cifran un modo de componer ficción narrativa independientemente de la época en que esta se haya llevado a cabo.

Más aún, no son pocos los críticos para quienes toda novela es esencialmente moderna dada su idoneidad para expresar y representar literariamente la experiencia humana de la modernidad, virtualidad de la que carecerían otros géneros como la poesía o el teatro. Para Virginia Woolf, "la prosa quizá sea el instrumento más congruente con la complejidad y las dificultades de la vida moderna – función que en el pasado desempeñó la poesía – y la prosa es joven aún y apenas sabemos qué poderes lleva ocultos en sí" (1980: 128). Por su parte, en un ensayo titulado *El telón,* Milan Kundera, tras afirmar, aludiendo al novelista Fielding, que "para él (Fielding) la novela es siempre un arte nuevo" (2005: 17), sostiene que la novela no es un género literario (más), sino "un arte autónomo que tiene su propia historia y su propia moral: la de la búsqueda del conocimiento hasta llegar al alma de las cosas. [A tal fin] el novelista, contrariamente al poeta y al músico, debe saber acallar los gritos de su propia alma (…)" (2005: 80). Si la juventud corresponde a la edad lírica, aquella edad en la que el individuo, concentrado casi exclusivamente en sí mismo, es incapaz de ver y enjuiciar lúcidamente el mundo a

su alrededor, "el paso de la inmadurez a la madurez es la superación de la actitud lírica" (2005: 111). Ahí nace el novelista.

En otro de sus ensayos, *El arte de la novela*, el escritor checo asocia la novela a la modernidad surgida de los rescoldos de la Edad Media al afirmar que "el camino de la novela se dibuja como una historia paralela de la Edad Moderna" (1986: 19). Su origen, dice, está no en Descartes, como aseguraba Husserl cuando rastreaba las fuentes de la reducción y la especialización lacerantes del mundo moderno que provocaron lo que Heiddeger llamó *el olvido del ser*, sino en Cervantes, con quien "se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado" (1986: 15). La única razón de ser de una novela es descubrir lo que solo una novela puede descubrir: el acceso a un conocimiento vedado al ser humano por su complejidad donde cualquier indicio de autoridad divina que en su día iluminara el camino de la verdad absoluta se ha extinguido esparciendo una miríada de verdades relativas. En palabras de Ernesto Sábato:

> El surgimiento de la novela occidental coincide con la profunda crisis de valores que se produce al finalizar la época medieval, era religiosa en que los valores son nítidos y firmes, para entrar en una era profana en que todo será puesto en tela de juicio y en que la angustia y la soledad serán cada día más los atributos del hombre enajenado. (…) El viejo mundo comenzará a ser derruido. No hay una fe sólida, la burla y el descreimiento han reemplazado a la religión, el hombre está de nuevo a la intemperie metafísica. Y así nacerá ese género curioso que hará el escrutinio de la condición humana en un mundo donde Dios está ausente, o no existe, o está cuestionado. De Cervantes a Kafka, este será el gran tema de la novela y por eso será una creación moderna y europea. (…) La novela se situaría de este modo entre el comienzo de los Tiempos Modernos corriendo paralelamente a esta creciente profanación de la criatura humana, a este pavoroso proceso de desmitificación del mundo. Y por eso es inútil y ocioso estudiarla sin referencia a este periodo llamado Tiempos Modernos. (…) De ese modo, Europa inyecta en el viejo relato legendario o en la simple aventura épica esa inquietud social y metafísica para producir un género literario que describirá un territorio: la conciencia del hombre. (2011: 208-210)

En cualquier caso, a pesar de que, efectivamente, podríamos remontarnos hasta principios del siglo XVII con el fin de rastrear las fuentes de la novela moderna, nuestro interés discurre por otros caladeros. Incidiremos en aquellos rasgos que identifican esta particular forma novelística frente a modos miméticos de creación sin por ello soslayar su vertiente *epocal*. Nuestro objetivo inmediato consistirá, pues, en abordar un tipo de novela – modernista, simbolista o simplemente moderna – que va a suceder, y al mismo

tiempo, a convivir con la ficción narrativa de corte realista. René Marie Alberes sostiene en su obra *Metamorfosis de la novela*:

> [Si] la novela del siglo XIX (la focaliza en Tolstoi) nos ofrece un *todo* como algo inteligible, una realidad homogénea digerida y comentada previamente por el novelista y que bastaba para explorar con minuciosidad una imagen coherente de la realidad que se estudiaba. (…) La primera metamorfosis que experimentó la novela adquirió estado de ciudadanía entre 1920 y 1950 (1971: 15-17).

En contraposición a la *totalidad* ofrecida por la narrativa mimética, la propuesta narrativa de los Joyce, Musil, Kafka etc., afanados en esbozar una realidad ininteligible en su inmediatez y como totalidad, consistió ora en iluminar fragmentos de una realidad inabordable como un todo, ora en construir una nueva realidad de naturaleza estética. Sea como fuere, y a diferencia de las fechas propuestas por Alberes, por nuestra parte retrocederemos algo más en el tiempo para datar el nacimiento y liquidación de esta forma narrativa en fechas muy similares a las sugeridas como límites aproximados del segmento temporal en el que se emplazan las diferentes corrientes modernistas y vanguardistas: entre el último cuarto del siglo XIX y mediados del XX. No obstante, parte de la crítica sugiere que la publicación de *Madame Bovary* entre 1856 y 1857 bien podría considerarse el acta fundacional de la modernidad narrativa a pesar de su incontrovertible adscripción al realismo literario francés. En este sentido, afirma Jesse Matz,

> Flaubert was one of the first writers to devote a large portion of the fictional record to the inner life of consciousness, crafting a fictional form that could meld novelistic discourse with the human mind. The combination here of acute realism and fine form made (him) perhaps the originator of the modern novel. (2006: 216).

Así, Flaubert se convierte en uno de los primeros escritores en transformar la trivialidad en tema narrativo y en conceder una importancia fundamental al elemento formal volcándose en la experimentación con la materia prima que lo nutre, el lenguaje, con el objetivo de elevar el rango estético de la novela a un nivel similar al de la poesía. En él, así como en quienes más tarde lo emulan, el discurso prevalece sobre la historia y en su horizonte de expectativas asoma el comienzo de la quiebra – más bien, del rechazo – de todos los sistemas de representación clásicos. A juicio de Huyssen, "desde Flaubert la literatura modernista es una exploración persistente y un encuentro con el lenguaje" (2002: 104).

Como ya hemos dicho, Alberes retrasa la aparición de esta aspiración esteticista, compartida por la gran mayoría de los escritores modernistas, hasta la tercera década del siglo XX, pues, a su juicio, "fue hacia 1920 cuando nació la idea de una novela que pretendía ser una obra de arte, un alarde de ingenio y no una reconstrucción de la realidad, liberándola de la intriga de la pintura tanto social como psicológica para convertirla en puro hechizo" (1971: 42-43), persiguiendo no tanto la verosimilitud como dar fe de una realidad más vívida. La prominencia del aspecto formal sobre el temático es uno de los rasgos distintivos de la novela moderna para ensayistas como Ortega, para quien "la obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto" (1982: 31) o críticos como Díaz Plaja, quien advierte en la novelística de los *Nova Novorum* una "estricta vigilancia estética del decir prosístico" (1975: 222).

Si bien es cierto que fue en el campo de la poesía donde a partir de mediados del siglo XIX florecieron variadas corrientes literarias asociadas al modernismo, como el simbolismo o el parnasianismo, también el género narrativo comenzó a dar sus frutos en esta misma dirección, como lo prueba la publicación en los años ochenta de la novela *A contrapelo,* adscrita al decadentismo, y cuyo análisis postergamos para el momento en que nos sumerjamos en el examen del árbol genealógico del héroe literario que acapara nuestra atención. Ahora bien, el apogeo del modernismo narrativo tiene lugar ya en pleno siglo XX, concretamente a partir de su segunda década y hasta los años cuarenta, en consonancia con la aparición de los diferentes movimientos vanguardistas. En un ensayo titulado *El señor Bennet y la señora Brown*, dedicado a impugnar un realismo cuya obsolescencia se le hacía cada vez más evidente, Virginia Woolf, haciendo una distinción entre escritores eduardianos o victorianos, es decir, realistas, y georgianos o modernos, donde encajarían ella misma o James Joyce, al tiempo que apunta hacia una posible renovación de las formas de la novela, se lanza a señalar una fecha concreta del cambio de paradigma: diciembre de 1910.

> Hacia el mes de diciembre de 1910 el carácter humano cambió. (…) La cocinera victoriana vivía como un leviatán, en las más hondas profundidades, formidable, silenciosa, oscura, inescrutable. Contrariamente, la cocinera georgiana es un ser que vive al sol y al aire libre, entrando y saliendo de la sala de estar (...) Todas las relaciones humanas han variado. Y cuando las relaciones humanas cambian, se produce, al mismo tiempo, un cambio en la religión, en el comportamiento, en la política y en la literatura. Aceptemos que uno de estos cambios ocurrió hacia 1910 (1980: 23-24).

Algo más adelante insiste en esta idea cuando explica:

> Las herramientas de los *eduardianos* no nos sirven. Dieron una importancia enorme a la superficie de las cosas. (...) Pero, si sostenemos que las novelas tratan, ante todo, de personas, y solo con carácter subsidiario de las casas en que las personas viven, tendremos que concluir que el método *eduardiano* es malo. En consecuencia, el escritor *georgiano* tuvo que comenzar prescindiendo del método que se estaba utilizando (...) (1980: 40).

Así pues, a partir de esta segunda década del siglo XX y hasta aproximadamente la mitad de la centuria, la novela moderna experimentó un inusitado desarrollo creativo que se tradujo en la aparición de obras fundamentales de autores como Kafka, Mann, Proust, Musil, Broch, Joyce, Pirandello, Walser, Svevo, Dos Passos, Ford Madox Ford, Faulkner, Gide o Valery, por citar a algunos de los más significativos. En concreto, dos obras emblemáticas de James Joyce, *Ulysses* (1922) *y Finnegans wake* (1939), vendrían a representar respectivamente su punto álgido y el inicio de su declive y ulterior cambio de paradigma estético hacia lo que, a partir más o menos de los años cincuenta, dio en llamarse *posmodernism.*

Por lo que concierne al ámbito literario español, de la bautizada por José Carlos Mainer como *Edad de Plata de la literatura española (1902-1939)* formaron parte un importante elenco de novelistas adscritos al modernismo y las vanguardias cuyas obras oscilarían entre las inscritas en el llamado decadentismo finisecular, donde hallarían acomodo los Ganivet, Azorín, Baroja, Unamuno o Valle-Inclán, y las escritas por los jóvenes narradores que integraron la narrativa de vanguardia de los años veinte y treinta entre cuya nómina destacan los Jarnés, Espina, Verdaguer, Chabás, Ayala, Bacarisse, Salinas u Obregón; no podemos olvidarnos de autores novecentistas como Pérez de Ayala o Miró cuya novelística encaja perfectamente en el molde de la novela modernista predominando el cariz intelectual en el primero de ellos y el tono lírico en el segundo. Tampoco podríamos obviar la importancia de un escritor tan peculiar como Gómez de la Serna, precursor del vanguardismo, que escapa a cualquier tentativa de adscripción a una u otra generación o grupo literario. No es objeto de esta investigación el examen de las particularidades inherentes a las diversas corrientes del modernismo español porque desbordaría sus márgenes alejándonos de nuestro singular centro de atención; no obstante, en la medida en que es elevado el número de novelas escritas por alguno de estos autores protagonizadas por el héroe que nos ocupa nos parece oportuno hacer

referencia, cuando menos, a aquella serie de rasgos que las agrupan alrededor de un eje de coordenadas estéticas concreto y singular con independencia de su pertenencia a una u otra corriente literaria y de las diferencias, notables, que existen entre ellos.

Los autores del decadentismo finisecular lograron romper radicalmente con las formas miméticas de concebir y componer la novela en el siglo XIX. En particular, las llamadas *Novelas de 1902,* punto de arranque de la renovación narrativa novecentesca, supusieron un cambio radical en la misma concepción de la novela frente al esquema realista-naturalista cuya hegemonía, de la mano de los Pérez Galdós, Clarín, Valera o Pardo Bazán, estaba fuera de toda duda. A juicio de Martín Cabrero, "en la vía que abre su ruptura hunde sus raíces buena parte de los desarrollos narrativos a los que hoy se concede relevancia como especificativos de las señas de identidad del siglo XX y del arte literario que le es propio: novela intelectual, novela filosófica, novelas deshumanizadas, etc." (2003: 184). A partir de la segunda década del siglo XX, con la irrupción de autores como Pérez de Ayala, Miró o Gómez de la Serna, y bajo la atenta mirada escudriñadora de Ortega, mirada extendida al panorama cultural en su totalidad, la literatura española, sostiene Díaz Plaja, "abandona la anarquía, el autodidactismo, la libertad bravía y los valores nacionales típicos propios de los autores de la Generación del 98 por un modo más pulcro y sistemático de hacer literatura en "conexión con las corrientes más exigentes de la cultura europea" (1975: 15). Ruptura o evolución que eclosiona a partir de 1923 con la revolución literaria de los narradores de vanguardia cuyas obras, en permanente tensión entre una sosegada renovación de la tradición y su ruptura, tenderán bien al intelectualismo, recogiendo así la cosecha de los Unamuno o Pérez de Ayala, bien al lirismo, en la línea de los Azorín, Miró o Gómez de la Serna.

Lo que queremos subrayar es que, no obstante las diferencias existentes entre las diversas modalidades de modernismo literario español, todas comparten un conjunto de rasgos nucleares que nos permite agruparlas en torno al modernismo en sentido amplio, entre los cuales no es baladí su común rechazo a las fórmulas miméticas del realismo decimonónico ni que humorismo, ironía, lirismo, intelectualismo, antisentimentalismo o antirretoricismo se erigiesen en sus propiedades distintivas. Aunque ciertamente esta serie de características están presentes también en la narrativa modernista europea, hay que subrayar que una peculiaridad que la singulariza en el ámbito español radica en que

su configuración "brota en la encrucijada de la modernidad, el modernismo y la herencia artística española, permitiéndole cohonestar el desasosiego epistemológico [propio de las corrientes modernistas en general] con la inveterada convicción hispánica de que la frontera entre lo real y lo irreal es difusa e ilusoria" (Ródenas 1998: 112). A fin de comprender con exactitud la específica conformación de la moderna novela española, Santiáñez, remontándose a los albores del siglo XIX, hace la siguiente observación:

> De todos los indicios de modernidad española (ya) en el siglo XIX, el surgimiento de la novela es el más poderoso. (…) El género literario más representativo de la época es la novela. (…) La estructura polifónica de la novela moderna, símbolo de una sociedad móvil e inestable, es a la vez fruto de un mundo liberal y democrático. La mezcla de estilos es uno de los rasgos más importantes de la novela y guarda íntima relación con la ideología democrática del liberalismo decimonónico. (2002: 150).

En los primeros años de la década de los treinta del siglo XX la narrativa española de vanguardia inició un viraje en forma de regreso hacia fórmulas más o menos miméticas de representación literaria motivado por la doble intención de abandonar el esteticismo solipsista del que fueron acusados no pocos escritores de vanguardia, para lanzarse a explorar el territorio de la novela social o novela comprometida[4], en buena parte, debido a la necesidad de ofrecer una respuesta a la enrarecida atmósfera prebélica que estaba gestándose en Europa.

En relación con la acusación de falta de compromiso social y político del que fue acusado el prosista de vanguardia por parte del escritor comprometido socialmente, generalmente adscrito al realismo social, cuya crítica se dirigía a aquellos autores que, a su juicio, escribían enfangados en una especie de solipsismo esteticista y aristocratismo literario, creemos que puede resultar interesante abrir un pequeño paréntesis para decir unas palabras acerca de la presencia del compromiso en la narrativas modernista y de vanguardia siguiendo un análisis tan significativo, y a nuestro entender paradójico, como el que lleva a cabo Lukács en su ensayo *Significación actual del realismo crítico*. Paradójico, porque si la propuesta artística de aquellas corrientes de vanguardia más o

[4] Suscribimos el concepto de *novela comprometida* que maneja Peter Bürger en su ya clásico ensayo, al que nos hemos referido antes, *Teoría de la Vanguardia;* así, sería aquella "que solo puede lograrse cuando el compromiso es el principio unificador que domina la obra, es decir, su *dominante* (…)" (Bürger 2010: 128)

menos afines a la ideología comunista discurría por vía de la fusión del arte y la vida y de la impugnación del principio de la autonomía de la obra y del realismo artístico, en la medida en que, a juicio suyo, ambos principios no eran sino manifestaciones del sistema capitalista burgués, al mismo tiempo Lukács, uno de los más eximios teóricos y críticos literarios de la órbita marxista, no dudó en posicionarse en favor del realismo, aun cuando lo fuera en su renovada forma de novela social, cuando lo opuso a una narrativa vanguardista que, en su opinión y debido a su tendencia al subjetivismo, al formalismo y al experimentalismo, resultaba decadente. A fin de elucidar el significado actual del realismo, Lukács opone a un epígono de la vanguardia literaria como Kafka a Thomas Mann, a quien considera no tanto un escritor modernista como realista porque para él, para Lukács el modernismo es "ante todo una evasión de la historia, un retiro a la conciencia privada y Mann, por otro lado, veía el mundo tal como era, presenta un cuadro completo de la vida burguesa y sus dificultades, un cuadro preciso, de una etapa precisa del desarrollo" (Bradbury 1990: 139). Así pues, partiendo de esta contraposición y tras plantearse la disyuntiva entre las aspiraciones antirrealistas de un vanguardismo configurado desde la óptica de la *esencia subjetiva interior* y el realismo postulado por los representantes de la rebelión humanista cuya perspectiva es esencialmente *objetivo e histórico-social*, Lukács se muestra partidario de este último. Por medio de la narrativa vanguardista, sostiene, "se desgarra la unidad real del mundo y se representa la visión subjetiva como esencia de la realidad objetiva. La angustia, el miedo ante el mundo del capitalismo imperialista (…) El mundo como alegoría de una nada trascendente" (1967: 66). Pues bien, su ensayo está dirigido a defender una propuesta que en palabras suyas,

> no es una antítesis entre realismo socialista y decadencia burguesa, sino entre realismo crítico burgués y vanguardismo decadente; no se trata de que el escritor, para hallar una salida a la crisis social e ideológica cuyo reflejo es el problema central de la literatura de nuestra época, tenga que afirmar el socialismo; se trata solo de que no lo rechace (…) pues con ello llegaría a obstruir su propia visión del porvenir (Lukacs 1967: 77)

Para el pensador húngaro la alternativa acuciante a la que se enfrenta la literatura consiste en situarse en alguno de estos dos polos: o la salida social, fruto de un realismo crítico verdaderamente vital, o la salida propia de una decadencia artísticamente interesante pero teñida de un terror fatalista: la angustia y la enfermedad. No obstante, subraya Del Pino, la valoración negativa que Lukács hace de la narrativa de vanguardia al rechazar el universo de sombras y personajes fantasmales que pueblan su literatura, al

rehuir la proliferación de seres solipsistas incapaces de asumir compromisos con el mundo – lo que probablemente se deba a que centra su análisis en la figura de Kafka – soslaya elementos positivos que la nutren tales como "la renovación – fragmentación y experimentalismo – formal o la centralidad de temas que tratan de la pasión creativa y juvenil ejemplificados por el erotismo, el juego, el deporte, el cine, los viajes y, en resumen, todo aquello relacionado con el goce vital del presente" (1995: 29).

Hecha esta digresión regresamos al punto exacto donde nos habíamos detenido en nuestro recorrido por la senda de la novela vanguardista española, más propiamente, la narrativa del *Arte nuevo*. Decíamos que su ocaso tuvo lugar a partir de los años treinta como consecuencia del descrédito en que fue incurriendo una novelística volcada en la experimentación esteticista. Dominados por un afán *deshumanizador* en la estela de las propuestas orteguianas, los escritores de vanguardia fueron acusados por escritores y críticos coetáneos suyos de aristocratismo elitista[5] y de incapacidad para elaborar obras a través de las cuales pudieran asumir los compromisos sociales y políticos que un momento histórico como el de entreguerras exigían; compromisos que, en el fondo, habrían de traducirse en el apoyo a algunas de las dos ideologías, fascista y comunista, que desde los extremos del arco político pugnaban por derrocar a un liberalismo democrático que nutría la mayoría de los sistemas políticos europeos tras la Gran Guerra y al que buena parte de la intelectualidad española y europea consideraba exhausto[6]. Ahora bien, numerosos artículos y ensayos académicos han venido poniendo en duda la tal ausencia de compromiso de los narradores de vanguardia, pues como sostiene Mainer en su ensayo sobre la edad de plata la literatura española,

[5] En este sentido, resulta de sumo interés el fenómeno cultural al que alude Germán Gullón, como una de las tesis que sostiene en su ensayo sobre la novela moderna, al vincular la naturaleza esencialmente aristocrática del texto modernista – no así del vanguardista, añadiríamos nosotros – que define como "un circuito cerrado donde los personajes se miran a sí mismos", con el desarrollo de la propia sociedad burguesa, pues mientras esta se hace más democrática, más pública, "la literatura se hace suya, más elitista, se reduce a su jardín", con el riesgo evidente de quedar enquistada y "dejar de mirar al mundo y a la vida, sintiéndose cómoda en la visión idílica del hombre culto que piensa que su sensibilidad está por encima de las urgencias sociales." (2003 b: 54-55).

[6] Juan Herrero Senés dedica dos capítulos de su obra, *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936),* a explicar las razones y motivos que produjeron el cambio de paradigma artístico y literario en lo que atañe al panorama intelectual español (175-263).

> Parece que la crítica de hoy comienza a desterrar el prejuicio que durante bastante tiempo afectó a la novela de una promoción de escritores que rompió ruidosamente con sus precursores realistas (…) [Porque] lo que se reprochaba al realismo era precisamente su ceguera ante todo lo que no fuera epidermis de la vida cotidiana, su impermeabilidad para lo imaginativo (que también forma parte de la "realidad" del individuo), su incapacidad para penetrar en los estratos más hondos de la conciencia, su manía de perseguir un proceso argumental lineal (2016: 236).

La gran mayoría de los narradores adscritos al *Arte nuevo* no solo se entregaron a la experimentación formalista; antes bien, sus aspiraciones estéticas se compadecieron de una mirada certera sobre la condición humana, impregnada de nihilismo, y sobre cuestiones de carácter ontológico y epistemológico que requerían una renovación formal a fin de ajustar su arte narrativo a las nuevas condiciones de vida del ser humano. No podemos dejar de insistir en que la proliferación de personajes desorientados, abúlicos y angustiados, bañados en nihilismo, empujó a sus creadores a bucear en sus atribuladas conciencias recurriendo para ello a técnicas compositivas modernas como la corriente de conciencia o el monólogo interior.

Pasemos a examinar los atributos más significativos de la narrativa modernista, tanto en el ámbito literario español como en las distintas tradiciones literarias europeas. En forma de glosario, Huyssen (2002: 104-106) enumera una serie de rasgos – autorreferencialidad, autoconsciencia, ironía, ambigüedad, repudio de las semejanzas y la verosimilitud y, especialmente, experimentación con el lenguaje – que singularizan una tipología de narrativa que fundamentalmente será expresión de una conciencia puramente individual más que de un estado de conciencia colectivo. Santiáñez, por su parte, cifra la modernidad literaria europea de los últimos ciento cincuenta años en el sincretismo, la pluralidad y la simultaneidad de corrientes donde destacarían dos polos, realista y simbolista, en torno a los cuales gravitan todas las obras literarias. En general, el polo realista se distinguiría por:

> Un lenguaje representativo, la transparencia del código lingüístico, una estructura metonímica, la unidad del sujeto, la organización temporal, el predominio de la historia narrada sobre el discurso, la relación del sujeto con su contexto biográfico y social o la predilección por lo unitario y coherente. Por otro, el modernista: lenguaje experimental y dislocado, espesor del código lingüístico, estructura metafórica, disolución de la identidad personal, organización espacial, predominio del discurso sobre la historia, tendencia a la parodia y la metaliteratura, simbolismo, polisemia del signo lingüístico, alejamiento de la función comunicativa, renuncia a las visiones globales, duda epistemológica (2002: 75).

Ródenas (1998: 79-83) distingue entre los componentes sintácticos y semánticos del código modernista. Entre los primeros, hace referencia a la *falibilidad del narrador*, que ve transformada su tradicional omnisciencia en ironía y escepticismo, al *desarrollo narrativo incierto* donde los personajes, liberados de determinismos, se presentan como expresión de conciencias, al *recurso a la mitología y la literatura antigua*, con una función estructural que facilita la coherencia del relato y la interpretación del lector, al *predominio del discurso sobre la historia*, dada la inaprehensibilidad y consiguiente fragmentación de la realidad, a la *disolución de fronteras entre géneros*, dando entrada a la posibilidad de preñar de digresiones ensayísticas y líricas todo el relato y, por último, al *escepticismo tanto del lenguaje modernista como de la propia concepción de la obra*, dado que la obra no se construye como un artefacto acabado y perfecto sino susceptible de enmienda, encomendándose al lector la tarea de su desciframiento.

Con relación a los componentes semánticos, esto es, a los mundos representados, el escritor modernista, sostiene Ródenas, sustituye temas propios del realismo como la religión, lo rural o la naturaleza por el cosmopolitismo de la ciudad, la tecnología, la sexualidad o la ciencia. Sea como fuere, los dos vectores que vertebran la narrativa modernista son, a su juicio, el *escepticismo epistemológico* y la *autorreferencialidad metaficticva*. Respecto a este último, dice, "el artista moderno aparece escindido entre el que crea y el que se observa creando" (1998: 90) en un ejercicio de autoconciencia que no solo lo atañe a él sino que envuelve la vida moderna toda. En su opinión, el realismo, arrancando al lector de la realidad, provocaba su inmersión en el mundo de la ficción que se le proponía porque no iba con él; el escritor modernista, en cambio, por medio de la ficción autorreferencial, rompe aquella ilusión de verdad recordándole al lector cuál es su realidad. La supresión de la suspensión de la incredulidad no tendría otro fin que el de agarrar por las solapas al lector para advertirle de que se halla en presencia de un artefacto literario que le obliga a desplegar un tipo de lectura colaborativa con la del escritor: el lector, al interpretar el texto que tiene entre manos, se convierte así en su co-creador. Este atributo distintivo de la novela moderna es desconocido para una novela mimética cuyo objetivo pasaba por empujar al receptor a efectuar un proceso de identificación con aquello que lee. En la novela moderna, en cambio, el autor no tiembla ante la idea de exhibir su destreza creativa mostrando lo artificioso del texto que ofrece, sugiriendo que es el proceso de creación lo decisivo, y que, por otro lado, al tiempo que

escribe no deja de reflexionar sobre cómo lo hace. El escritor auténticamente moderno no concibe la novela como un espejo en el camino; al contrario, a su juicio, el modo más idóneo para expresar la ausencia de trascendencia y sentido de la vida moderna no transita por los derroteros de la "inevitable carga de la trama (narrativa) y de sentido", sino en la sinceridad que entrañan unas ficciones que son solo ficciones y no realidad. (Josipovici 2012: 101). A fin de ser coherente consigo mismo el escritor moderno se afana en mostrar su angustiosa, pero imperiosa, necesidad de escribir, "sabiendo que está ofreciendo una imagen falsa del mundo, imponiéndole una forma y otorgándole un significado de los que carece." (Josipovici 2012: 100).

A propósito de la autorreferencialidad y la reflexividad como vigas maestras del quehacer narrativo modernista, sostiene Ródenas:

> La oscilación entre los movimientos de ensimismamiento por el encanto de la obra (a través de los que el lector dialoga con los personajes disolviéndose en el mundo ficcional) y los momentos de consciencia sobre la recepción de la obra (donde el lector dialoga con el autor, con sus ideas, convirtiéndose en crítico) se suceden en la lectura de la obra moderna, inducidos por la voluntad del autor. (1998: 94)

En concreto, en relación con la metaficción, Ródenas advierte una diferencia importante entre las novelas española y europea en cuanto al modo en el que se integra el elemento metafictivo en una determinada obra; así como en la novela española es usual la intromisión directa del autor en la diégesis – característica que, por otra parte, singulariza al posmodernismo – en la novela europea dicha intromisión tiene lugar a través de un personaje-vicario, portador de sus ideas (1998: 91). Esta misma tesis la suscribe Livingstone en un trabajo suyo publicado en 1974 bajo el título *Duplicación interior y el problema de la forma en la novela* cuando afirma que un aspecto arraigado en la literatura española es el de "la relación reversible entre lo real y lo imaginario, entre vida y arte" (1974: 163), una de cuyas manifestaciones ha venido siendo precisamente la doble participación del autor en la obra ya fuera en forma de proyección personal dentro de su propia creación como ente de ficción, ya fuera interviniendo a través de un personaje fictivo que se atribuye a sí mismo un rango de igualdad con su autor. En todo caso, la autorreferencialidad en la ficción narrativa española "no es simplemente un ardid divertido para estimular nuestra imaginación, sino el producto de una *peculiar concepción de la realidad, todo un modo de vivir"* (1974: 164) que da como resultado la intercambiabilidad e interpenetrabilidad de la realidad.

Por su parte, José Manuel del Pino, en el marco general de la novela modernista, consigna una serie de temas propios de la narrativa española de vanguardia como el erotismo, la soledad, la angustia, la obsesión del individuo urbanita por construirse una personalidad singular o la fascinación por el auge del progreso técnico en las sociedades industrializadas. Especialmente, el territorio urbano será objeto de exploración por el novelista de vanguardia, cuyas tramas sitúa en la ciudad al tiempo que construye una mitología propia a su alrededor. Así, "la ciudad adquiere una doble dimensión: lugar de expectativas, pero también espacio amenazante y portador de frustración" (Del Pino 1995: 13). La urbe se presenta como territorio turbador que oscila entre la fascinación – la ciudad proveedora de vitalidad y de temas variados – y el desencanto – la ciudad como espacio fragmentario e inaprehensible que lo mismo genera alegría y juego, jocosidad y desapego, como engendra soledad, angustia, abulia o melancolía. Este autor enfatiza un elemento generalmente presente en toda narrativa de vanguardia como la veneración de la actualidad, el culto al presente, algunas de cuyas manifestaciones pasarían por la búsqueda desaforada de una plenitud vital encarnada en el amor y el sexo – instrumentos dispensadores de plenitud pero también causa de inestabilidad y quiebra del individuo – el desinterés por los fenómenos sociales más conflictivos de la ciudad – aspecto este que granjeó la anteriormente referida acusación de elitismo y falta de compromiso – o lo que Del Pino llama *antipasatismo* o desdén por el pasado. A estos temas podríamos añadir algunos otros como la burocracia, cuyo efecto alienante se convierte en una de las expresiones capitales de la experiencia reducida del ser humano moderno, o la estetización de la vida como actitud vital y vía de escape.

Ortega[7] dedicó su ensayo *Ideas sobre la novela* a fijar los derroteros por los que, a su juicio, habría de transitar la novela moderna. Aunque el abanico de ideas que ofrece constituyó una fuente de inspiración para los escritores de vanguardia, no por ello hay

[7] Ya en su obra *Meditaciones del Quijote* (1914), Ortega confrontaba la épica con la novela definiendo a esta última como el género literario cuyo tema "no es el pasado como tal pasado de la épica, sino la actualidad como tal actualidad" siendo su esencia "más que narración, presentación (del presente), descripción y diálogo" (2001: 198 y 204).

que deducir que el recetario propuesto fuera de obligado cumplimiento por todos[8], pues, la narrativa de vanguardia española "presentó una considerable multiplicidad que no puede reducirse a fórmula" (Ródenas 2009: 46). Al fin y al cabo, el objetivo que en el fondo abrigaron los jóvenes narradores de vanguardia fue un "anhelo de clasicismo, un afán de orden y permanencia, opuesto al impulso anti-institucional y revolucionario de la vanguardia" (Ródenas 2009: 43), con la pretensión de revitalizar el arte de la novela con nuevos temas y métodos alejados del mimetismo realista. En primer lugar, según Ortega, siendo la novela "un género *realista* por excelencia, resulta incompatible con la realidad exterior. Para evocar la suya interna necesita desalojar y abolir la circundante." (1982: 49). Por ello, prescribe en su lugar un *realismo intencional* que no gire en torno a las cosas ni a los hechos narrados sino al modo de tratar con ellos, un realismo como el que practica Dostoievski, en cuya obra "no es la materia de la vida lo que constituye su *realismo* sino la forma de la vida" (Ortega 1982: 33-34).

Para Ortega la novela ha de tender hacia el desplazamiento de la pura narración alusiva, que la novela mimética, trufada de aventuras y centrada en el tema, construye a través de un lenguaje referencial, hacia un tipo de novela presentativa que permita al lector escuchar y observar, de manera directa y vívida, la voz y la conciencia de unos personajes que se convierten en una de las claves de la obra. La tarea del novelista no consiste ya en definir al personaje presentándonoslo por mediación del prototípico narrador omnisciente del realismo, sino en dejarlo hablar, en dejar que se exprese él mismo a través de su discurso y sus acciones, transfiriendo al lector la tarea de su configuración. La novela se convierte así en una auténtica autopsia a través de la cual accedemos al interior de unos personajes que, por ello, han de resultarnos atractivos.

En tanto que género *retardatario y moroso* que requiere por ello un mínimo de acción (de interés) adquieren valor las figuras en detrimento de la trama. Así, dice Ortega, "la esencia de lo novelesco no está en lo que pasa, sino en lo que no es *pasar algo*, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes" (1982: 42) siendo lo relevante "no tanto lo que se ve como que se vea bien algo humano" (1982: 21). El

[8] Nuevamente, escuchamos la voz de José Carlos Mainer quien es de la misma opinión al afirmar que «a Ortega se le ha llegado a considerar, *muy equivocadamente*, como el responsable de aquel desvío del realismo tradicional que «padeció» la literatura española» (Mainer 2016: 237)

hermetismo, "táctica con que el autor aísla al lector de su horizonte real y lo aprisiona en un horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela" (1982: 44) y técnica que se articula evocando personajes y sentimientos por medio del detalle minucioso, es otro de los rasgos que sugiere Ortega; un atributo este asociado a uno de los imperativos genéricos del arte, la *intrascendencia*, de la que el mismo autor ya daba buena cuenta en su ensayo sobre el arte nuevo. Intrascendencia que, por otro lado, no impugna la posibilidad de que la novela, "después de vivida en delicioso sonambulismo, suscite secundariamente en nosotros toda suerte de resonancias vitales" (1982: 48). En relación con esta última idea hemos de subrayar que aunque a primera vista pudiera dar la impresión de que Ortega incurre en contradicción cuando por un lado prescribe un distanciamiento en la recepción textual que lograra anular la dictadura del sentimiento y el *pathos* y por otro parece sugerir la identificación con el contenido del texto, no existe, a juicio de Del Pino, tal contradicción sino una paradoja aparente que puede ser fácilmente salvada si entendemos que está aludiendo a dos momentos sucesivos de la recepción: el primero sería el de la *distancia deshumanizadora*, y el segundo y posterior, el de la inmersión total en el texto – "hundirse en la forma interna de la novela o principio de *hermetismo*" (1995: 37) – para así gozar del placer estético de la forma tras haber superado la primera barrera.

Tras haber dejado apuntadas algunas notas distintivas de la narrativa moderna, pondremos nuestro foco de atención en una serie de aspectos de carácter epistemológico y estético cuyo examen nos permitirá advertir las diferencias más notables entre novela realista y modernista, para lo cual confrontaremos los rasgos más sobresalientes de una y otra. A tal fin, nos centraremos en la percepción que tiene el escritor moderno de la compleja y fragmentaria realidad, en el modo en que expresa la moderna subjetividad y, como fruto de ello, en su visión de una noción tan huidiza como la del realismo. En segundo lugar, nos detendremos en el tratamiento del lenguaje en la narrativa moderna y en diversos elementos narratológicos como el narrador, la estructura narrativa o el tiempo narrativo y de la narración, posponiendo el estudio de la configuración del personaje en la novela moderna dado que este tema constituye el objeto principal de nuestra investigación y, por ello, requiere un tratamiento singularizado.

Así pues, en primer lugar nos detendremos a analizar la noción de realidad que maneja el escritor a la hora de elaborar sus textos, así como su concepción del realismo. El escritor prototípicamente realista desea convertir el mundo de ficción que diseña en un correlato fiel de una realidad empírica que, de este modo, le sirve de marco de referencia. Así lo proclamaba Pérez Galdós en un artículo publicado en 1897 bajo el título *La sociedad presente como materia novelable*:

> Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (1974: 21).

Esta concepción narrativa defendida por el novelista decimonónico presupone la existencia de una única realidad incontrovertible cuyo conocimiento es factible objetiva y unívocamente. Es decir, "reflejo de un mundo estable a la medida del hombre, cuyo fondo filosófico pasa por el racionalismo, el positivismo, la admiración por las ciencias físicas y un psicologismo bastante elemental y mecanicista anterior al descubrimiento de muchos abismos y muchos misterios en el interior del hombre" (Amorós 1974: 37-38). Los pilares sobre los que se asienta la narrativa mimética son un afán de verosimilitud, la ilusión de verdad y la aspiración a representar la realidad *únicamente* sobre bases racionales como el principio de causalidad. En general, el escritor realista construye una historia – en forma de trama integrada por una serie de acciones narrativas – que va desplegándose de manera lineal hasta terminar, a menudo, en un final cerrado. Para ello se dota de un narrador fiable como fiable es el mundo que nos ofrece, una especie de demiurgo infalible, un *deus ex-machina*, cuyo conocimiento de la realidad externa y del interior de los personajes es absoluto, un narrador que dirige firmemente una narración enunciada generalmente en estilo indirecto y en pretérito.

Por otra parte, el lector, cuyo esfuerzo hermenéutico es inferior al que una novela vanguardista le exige, accede al conocimiento del personaje, observa su discurso y sus actos, por medio de la intervención del narrador, de tal suerte que el personaje se convierte en mero objeto de enunciación, nunca en verdadera voz enunciativa. Sus actos y enunciados están mediatizados por la omnipresencia de aquella voz que, por ello,

acaba lastrando la supuesta objetividad del relato. Nunca alcanzamos a saber qué piensa y qué siente realmente un personaje sino aquello que el narrador nos dice que piensa y que siente. Las claves de la narrativa realista residirían, pues, en la anécdota novelística – la acción narrativa – y en la llamada "psicología verista" (Rey 2001: 51) o coherencia psicológica de unos personajes para cuya construcción el escritor echa mano de recursos como la biografía y la descripción, pero sin permitirle realmente al lector acceder a sus conciencias. En lugar de personajes vivos, es decir, de verdaderas personalidades, el escritor realista "compone tipos por medio de la reunión de rasgos de muchos caracteres homogéneos (…) como resortes proyectados hacia un objetivo concretísimo que hará de la novela algo previsible" (Amorós 1974: 28 y 39). Es esta una idea nuclear para nuestra investigación porque uno de nuestros objetivos consiste en rastrear las huellas de una serie de personajes que, constituyendo un *arquetipo*, no dejan de ser entes de ficción singulares y nunca un *tipo* construido por agregación de rasgos homogéneos como sucede en la narrativa realista. Por último, el escritor realista recurre a técnicas de representación textual fundadas en un tipo de lenguaje literal ajenao a cualquier asomo de imaginería o esteticismo.

¿De qué forma supera el escritor moderno esta concepción estética? ¿En qué se distinguen ambos tipos de escritura? En un ensayo cuyo título es ilustrativo de lo que venimos exponiendo, *El jardín interior de burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, German Gullón afirma que una diferencia relevante entre ambas clases de novela radica en que si el texto decimonónico, afanado en reflejar la realidad, "busca la fidelidad de la representación textual, el proyecto moderno de novelar comienza cuando los escritores renuncian a reflejar en sus obras las correspondencias entre el mundo y las cosas en el texto, o a encontrarlas originales" (2003: 41). En otras palabrs, en la novela moderna la realidad representada se mira a sí misma en consonancia con una tipo de escritor que se vuelve hacia sí mismo. La clave de bóveda sobre la que se asienta la narrativa modernista se sitúa, pues, en los nuevos modos de representar la *subjetividad moderna*, de acuerdo con lo que más arriba dejamos apuntado a propósito de Virginia Woolf. Una subjetividad en trance de disolución como afirma Jesse Matz al referirse a Robert Musil "(who) dramatized the state of the fragmented modern self, the *vanishing subject*, which, an incoherence jumble of impressions, had to lack the stable *qualities* traditionally attributed to human identity" (2006: 217). Gullón vincula el desarrollo de

la modernidad burguesa durante el siglo XIX, una de cuyas manifestaciones fue precisamente el viraje del individuo burgués hacia sí mismo, hacia su conciencia y sensibilidad, al giro de la propia novela que por ello "se vacía gradualmente de exteriores, la calle deja paso a la habitación como espacio preferido y la descripción al diálogo o monólogo que se va llenando de interiores" (2003b: 48). La búsqueda representacional mimética va siendo sustituida por un interés más formalista, conforme "las novelas adopten estructuras independientes de los sistemas de valores externos y vaya convirtiéndose en textos autosuficientes" (G. Gullón 2003: 42). Pues bien, en la escisión que experimenta el arte de novelar, donde la mente del escritor comienza a constatar la dificultad de concebir la realidad de forma ordenada, como una totalidad, percibiéndola, por el contrario, en su fragmentaria cohesión, "el estado del individuo dominaría plenamente sobre cualquier descripción panorámica y la realidad externa aparece diluida, superseída por la creación de esferas autónomas, depedientes del verbo creador" (G. Gullón 2003: 47).

Este conunto de ideas en torno a los diferentes ángulos de visión de la realidad propuestos por estos dos tipos de novela, tradicional y moderna, concitan la unanimidad de la crítica. Así, Alberes, en ensayo sobre diez escritores unánimemente considerados modernos, entre los que incluye a Proust, Joyce, Musil, Beckett o Kafka, señala que la novela moderna, mezcla de lo real y lo simbólico, no es ya una reproducción de lo real y que lo real, el mundo, no es ya una realidad exterior por la que sea abre paso el héroe viviendo sus aventuras, sino más bien una realidad interior. Señala Alberes:

> Así pues, la trama novelística ya no es la historia (la aventura o el destino) de un personaje definido dentro de un mundo definido; sino que, al contrario, la novela consiste ahora en cierta sucesión de acontecimientos definidos, aunque eventualmente difíciles de interpretar. Partiendo de esos acontecimientos, el personaje no acaba de definirse, *en un mundo también indefinible* (1971: 175).

El yo moderno del individuo urbanita se asoma, entre angustiado e inseguro, al abismo de un mundo que siente nostalgia por la pérdida de un *dosel sagrado* que lo ha dejado huero y sin sujeciones trascendentes ni esenciales. Ese yo borroso y espectral responde desde la desesperación o desde la ironía. De ahí que el humor, la ironía o la gracia se conviertan en instrumentos decisivos de los que se dota el escritor moderno. El escepticismo epistemológico que lo envuelve le impide componer sus obras desde una realidad concebida en forma unívoca e incontrovertible; al contrario, esta se vuelve

demasiado compleja a su mirada, en constante flujo, donde todo es fugaz y las certezas brillan por su ausencia. Su percepción de la realidad se traduce en el uso de formas proteicas, dinámicas, variables – así la propia modernidad – que le exige el uso de nuevas técnicas de composición narrativa. No reniega del realismo[9], pero el objetivo primordial del escritor decimonónico, representar la realidad como si de una fotografía se tratara, cual espejo a lo largo del camino, al escritor moderno le resulta insustancial. Un precursor de la novela moderna como Henry James escribió allá por 1897 que el sentido moral de una obra de arte dependía "de la cantidad de vida sentida comprometida en producirla y la experiencia sincera en mostrarla" (2001: 29), es decir, de su autenticidad y no tanto de la verosimilitud, de la apariencia de realidad. A su juicio, "la casa de la ficción admite todas las variedades de perspectivas de la vida. (…) no tiene una sino un millón de ventana; más bien un número incontable de posibles ventanas" (2001: 29), detrás de las cuales se yergue la presencia no tanto del artista como de la conciencia del artista.

La autenticidad y la sinceridad, objetivos de la narrativa moderna, persiguen hace más real, más vívida, la realidad. Una vía auténtica y veraz de dar cuenta de la ambigüedad y confusión de la época que la ficción moderna refleja consiste en eliminar la rigidez de los contornos que siluetean las figuras y en general todos los elementos que integran la novela realista. Frente a la estabilidad y solidez que la novela realista busca reproducir la novela del siglo XX, tanto en sus ideas como en el argumento o en la estructura, no puede ya pretender otra cosa que intentar captar *perfectamente* una realidad nueva que, sin embargo, se adivina inestable, evanescente, inquietante y contradictoria. La novela ya no nos da una lección completa si no un enigma: en ella hay caos y complejidad, pues como señala Amorós, "una realidad oscura, contradictoria, exige ser expresada también de una forma oscura, desconcertante" (1974: 52).

El racionalismo del siglo XIX es sustituido por el vitalismo del XX; un vitalismo que asoma imbricado en el desasosiego existencial que también padece el hombre de

[9] A vueltas con la concepción de la realidad que mantienen el escritor realista y el modernista, Amorós alude a la idea sostenida por Wayne Booth según la cual las verdaderas novelas deben ser realistas y así hay que considerar a todos los grandes novelistas – como realistas – ya pertenezcan a la escuela de Hemingway o a la de Kafka y Musil. Ahora bien, sostiene Amorós, no es lo mismo aspirar a reproducir la vida lo más *exactamente* posible que pretender reflejarla lo más *perfectamente* posible (1974: 171).

sus primeras décadas. Un vitalismo propuesto como teoría y praxis en España por autores como Unamuno u Ortega y que revela la prominencia del individualismo y el subjetivismo. La novela se repliega al interior del perplejo hombre sumido en el caos de comienzos del siglo. Así, "no existe ya la realidad como un bloque compacto, de signo claro y evidente. Lo que existen son miles de pequeñas impresiones, que varían según el sujeto, el momento, la luz o el ambiente" (Amorós 1974: 61). Ante todo, el realismo objetivo se retira ante la invasión del subjetivismo. En forma correlativa a la aparición de la fenomenología y el psicoanálisis, subjetivismo, perspectivismo y relativismo devienen sustantivos que no solo identifican una época, también permean la narrativa moderna. La perspectiva desde la que el hombre observa la realidad se convierte en la base de un conocimiento que abandona toda tentativa de apropiación cognitiva de la realidad como totalidad. De ahí que asuntos como los de la conciencia y la psicología del ser humano fueran fuente de preocupación para escritores coetáenos a Marcel Proust – cuya obra, *En busca del tiempo perdido*, es calificada por Bradbury como novela sobre la conciencia – y "una de las marcas de la visión moderna de la existencia que cambió profundamente la forma y la construcción de la novela al crear un arte de la subjetividad, la percepción interna y la forma abierta" (1990: 172).

En igual sentido, afirma Anderson Imbert, "la novela del siglo XX, obsesionada con la percepción del tiempo, se ha hecho esencialmente subjetiva" (1974: 153). Idea que suscribe Sábato cuando afirma que para la novela del siglo XX la verdad habita en el interior del hombre. El escritor moderno, el novelista del primer tercio del siglo XX, está más preocupado por escudriñar la conciencia del hombre a través del examen minucioso del personaje que de la coherencia y unidad de la obra literaria porque este interior, esta conciencia, este alma, son la verdadera realidad, la que no está ya hecha de cosas ni acciones exteriores. Alberes esgrime tesis idéntica cuando, a propósito de la inclinación a las formas simbólicas y el recurso al mito y la alegoría en un autor moderno como Joyce, sostiene que "la pretendida realidad novelística no se basa, como en Zola, en hechos positivos que se presten a un estudio sociológico (…) La novela no tiene como estructura una ley científica de la realidad sino una *imagen* humana del universo" (1971: 143.) Y es que al novelista moderno le interesan los universales, las verdades profundas – si las hay – del ser humano, su conciencia, y no tanto la denuncia de situaciones sociales y políticas históricamente determinadas. En el *Prólogo* que hace

las veces de pórtico para su obra *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, escribe Unamuno:

> Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario. Porque, ¿qué realidad es la de ese realismo? (…) En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. No la constituyen las bambalinas, ni las decoraciones, ni el traje, ni el paisaje, ni el mobiliario, ni las acotaciones, ni… (1939: 12/16).

Aquello que Unamuno considera fundamental no es la presunta realidad exterior a él sino la realidad interior, su alma, su conciencia, la realidad "real, eterna, poética, creativa" (1939: 12); una realidad, a su juicio – y como tendremos ocasión de ver más adelante – relacionada con *el ser del sujeto* y ese ser del sujeto como sinónimo de voluntad y fe: ser como querer ser y querer ser entre los varios que uno es. Estas palabras unamunianas vienen a corroborar la tesis según la cual la novela moderna ya no representa la interrogación del hombre sobre el mundo sino la que se hace sobre su visión del mundo.

> En este universo novelístico impreciso en el que se mezclan el subjetivismo y la objetividad, la novela deja de ser una historia para transformarse en una amalgama de sensaciones, impresiones y experiencias. Ya no es un bloque prefabricado reducido y empaquetado. Ya no es la realidad la que constituye el fondo del cuadro – una realidad objetiva sobre la que se recorta la silueta del personaje – ahora es la conciencia del héroe lo que domina la novela, mientras que el mundo real no tiene más existencia que la que se refleja a través de esa conciencia (Alberes 1971: 91-93).

En *La narrativa moderna* Virginia Woolf lo expresa de la siguiente manera:

> Es desde este punto de vista que pretendemos definir la cualidad que distingue la obra de varios destacados escritores jóvenes (…) Se esfuerzan en acercarse más a la vida, en expresar más sinceramente y con mayor exactitud lo que les interesa y conmueve, incluso cuando, para conseguirlo, tienen que descartar muchos de los convencionalismos comúnmente observados por los novelistas. Demos constancia de los átomos en el momento en que caen sobre nuestra mente, en el mismo orden en que caen, sigamos las líneas, por inconexa e incoherente que sea su apariencia, que cada visión o hecho imprimen en la conciencia. No demos por supuesto que la vida existe con mayor plenitud en lo que comúnmente se considera grande que en lo que comúnmente se estima pequeño (1980: 134).

Según Kundera, a un novelista auténtico no le azuza un anhelo de mimetismo, reproducción o verosimilitud, sino el afán de descubrir parcelas de la existencia nuevas a la conquista del ser. Desde la ficción, la misión de la novela no es examinar la realidad sino la existencia, o mejor, las posibilidades de la existencia y del ser, inquiriendo por el

enigma del yo y manteniendo la vida permanentemente iluminada para protegernos contra el olvido del ser. También Gómez de la Serna, uno de los máximos exponentes de la narrativa de vanguardia, asumía paradójicamente la necesidad de describir la realidad, si bien insistía en la renovación del género:

> La novela, aunque digan otra cosa los viejos augures, está en el momento de abrir sus páginas a luces que alegren sus salones. ¿Habrá más hermosa misión que hacer la novela libre, que fabricar el mundo que no podremos alcanzar por mucho que vamos? En mis novelas vamos a las afueras más respirables del vivir. La novela debe ser el sitio ideal en el que unos cuantos sintamos la libertad (2005: 613).

El escepticismo epistemológico se extiende al lenguaje sobre el que se vierte la sospecha de su incapacidad para apresar el mundo, para poder ser fiel correlato de la realidad que trata de expresar. La hendidura que el escritor moderno percibe entre signo y significado es el objeto del ensayo, *Presencias reales*, de George Steiner. Partiendo de la idea según la cual el principio del pensamiento crítico está en la definición griega del hombre como animal del lenguaje, el autor sostiene que la historia humana es la historia del significado cuya base estriba en la confianza entre palabra y mundo, entre significado/referencia y significante/referente. Si bien es cierto que más o menos desde la época de Montaigne, esto es, desde la irrupción del mundo moderno, se señalan las "desgarraduras en la red de lenguaje cuando se esfuerza por capturar para la verificación sensorial y la inteligibilidad la escurridiza presa de la existencia" (Steiner 1989: 121) incluso el escepticismo históricamente más duro estaba comprometido con el lenguaje. Sin embargo, es hacia finales del siglo XIX cuando tiene lugar la verdadera *crisis del significado del significado*, cuando se separan el lenguaje y la referencia externa.

Hofmannsthal levanta el acta de defunción del lenguaje a través de su breve pero crucial texto publicado en 1902, *Carta de Lord Chandos.* Su narrador, Lord Chandos, le escribe una carta al filósofo Francis Bacon en respuesta a la inquietud en que su silencio literario ha sumido a este último exponiéndole las razones de dicho silencio y, en particular, haciendo referencia a la incapacidad del lenguaje para expresar una realidad que "se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto" (2001: 41). Una realidad que experimenta inefable, fugaz y en continuo flujo que no puede ser apresada con los grilletes del lenguaje. Evocando el tiempo en que no exstía contradicción entre el mundo espiritual y el físico, en que la existencia solo podía ser concebida como unidad, el narrador siente que "ha perdido por

completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa" (2001: 39), que todo aquello que escucha le parece indemostrable, falso e inconsistente. Se fija en detalles nimios de la vida – observación asociada a la trivialidad tan relevante para la literatura moderna como exponente de la prosaica modernidad – que para él son fuente de satisfacción, pues "algo completamente innominado y probablemente innominable es (…) un caudal desbordante de vida superior (…) el presente más pleno y sublime, (...) pero cuando me abandona ese extraño embelesamiento *no sé decir nada sobre ello*" (2001: 42-46). Finalmente, concluye, "la lengua en que, tal vez, me estaría dado no solo escribir sino también pensar es una lengua de cuyas palabras no conozco una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas (...)" (2001: 50).

Sin embargo, la relación del escritor moderno con el lenguaje es ambivalente porque junto a la sospecha que recae sobre su capacidad para decir el mundo, al mismo tiempo gran parte de poetas y narradores modernistas se vuelcan, con fruición, en la experimentación formal mediante una constante reflexión sobre sus posibilidades e insuficiencias. Prueba de ello son el frecuente recurso al mito y la alegoría en Joyce o la profusión de imágenes y metáforas en muchas novelas de vanguardia que hacen de su uso un recurso literario fecundo, "la potencia más fértil que el hombre posee" (Ortega 2002: 36). La novela moderna basculará entre aquellos autores de la estirpe de Joyce, cuyas obras están preñadas de significaciones que justifican el recurso a la mitología y al simbolismo cargando de múltiples significados cualquier hecho trivial y en las cuales "la realidad superficial de los hechos y de los acontecimientos encubre un mito que da una significación a la aventura novelesca" y otros como Kafka, que vacían totalmente de significado una historia insustancial y en cuyas obras "la narración traza una serie de episodios que no tienen ningún sentido en un mundo cuyo significado ha quedado en suspenso. En ambos casos se pone en tela de juicio la significación del mundo" (Alberes 1971: 155).

Existen también profundas diferencias entre formas narrativas miméticas y modernas en relación con elementos narratológicos como el narrador, la estructura o el tiempo narrativos. Frente a la omnisciencia del narrador realista, en la novela moderna abundan voces narrativas cuya fiabilidad ha de ponerse en cuarentena. El empleo de narradores en primera persona que al mismo tiempo pueden desempeñar la función

actancial del personaje testigo de la historia narrada, o incluso la del héroe mismo, hace plausible la distorsión perceptiva del mundo de ficción objeto del relato. La escasa fiabilidad del narrador, o mejor, su falibilidad, a la que páginas atrás hemos aludido, se corresponde así con la atmósfera de escepticismo epistemológico que inunda el texto literario moderno, por lo que se convierte en una herramienta idónea para reflejar más *perfectamente*, aun cuando no *exactamente*, una realidad huidiza, por encima del anhelo de verosimilitud del texto realista. Por otra parte, hay que resaltar que el texto moderno aboga por *mostrar* al personaje en acción y dicción, a través de recursos como el diálogo, el estilo indirecto libre o el monólogo interior, reduciendo así la importancia del narrador o al menos situándolo en un plano de igualdad con el personaje, logrando de paso acceder a su conciencia sin mediación alguna.

Al propio tiempo es significativo que junto al abandono de una voz narrativa omnisciente muchos textos modernistas se caracterizan por un fenómeno opuesto al que acabamos de señalar. Así como el modernismo literario es a menudo una apuesta por el *showing* en detrimento del *telling*, buena parte de la narrativa modernista se singulariza por la intromisión radical y constante del narrador en la narración no con la finalidad de narrar una historia, porque la historia narrada puede resultar insignificante, sino con la de dar cuenta del propio proceso de escritura. Nos estamos refiriendo, nuevamente, a la autorreferencialidad. En una recopilación de ensayos que lleva por título *Mecanismos internos* Coetzee subraya el carácter radicalmente rupturista con el modelo narrativo mimético de *El bandido*, novela escrita por Robert Walser en la misma época en la que fueron publicados el *Ulysses* de Joyce y los últimos volúmenes de *En busca del tiempo perdido* de Proust, aunque descubierta y publicada tras la muerte de su autor. Si se hubiese publicado alrededor de 1926, sostiene Coetzee, "podría haber afectado el rumbo de la literatura alemana moderna, presentando e incluso legitimando como tema las aventuras del yo que escribe (o que sueña) y de la línea serpenteante de tinta (o lápiz) que surge bajo la mano que escribe. Pero no ocurrió así" (2009: 46).

Paradigma de narrativa modernista, esta obra absolutamente autorreferencial es un ejercicio de intromisión permanente del narrador sin otro afán que el de interrumpir continuamente la narración, ya de por sí fragmentaria, de una historia sin historia como

es la de su protagonista: el bandido. Su comienzo es, ya en este sentido, ilustrativo de cuanto decimos. Veámoslo:

> Edith lo ama. *Luego volveremos sobre ello*. Tal vez no tendría que haber trabado relación con ese inútil sin dinero (el bandido). (…) Edith lo ama mientras él sale todas las noches (…) Lo hace por *mi* culpa, pero sin rechistar. *Uno se ha esforzado lo indecible para crearlo*. (Walser 2012: 11)

> Gracias a esta poco común y sin embargo común existencia *puedo yo construir un libro serio del que no hay lección que aprender*. Y es que existe gente que pretende sacar de los libros enseñanzas para la vida. Por consiguiente, debo decir que, muy a mi pesar, no escribo para esta clase de gente. ¿Si es una pena? Oh, por supuesto. Eh, tú, el más seco, el más sólido, el más bueno, el más burgués, el más amable y silencioso de los aventureros, que duermas bien entretanto. El muy tonto (...) (2012: 15).

> El bandido tenía muchos defectos. *Luego hablaremos de ello en confianza*. Vayamos de momento a pasear con él por el Gurten, que es como se llama la montaña más cercana. (…) *Hay que ver cómo mantenemos la atención en todas partes* (2012: 21).

Dejando atrás la figura del narrador y adentrándonos en otros elementos como la estructura y el tiempo narrativos cabe señalar que numerosas novelas modernas rompen con un aspecto típico de la narrativa realista como es la linealidad de la narración. A propósito de una novela claramente modernista como *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo, Javier Aparicio advierte al lector:

> Buscará en balde aquí la linealidad, que brilla por su ausencia, como la cronología y las leyes de la causa y el efecto, en una narrativa esencialmente digresiva y fragmentaria, diseñada sobre la base de episodios autónomos que se valen de la elasticidad del tiempo, ancorada en una memoria hecha añicos, disuelta en miríadas de sensaciones e impresiones (...) (2008: 19).

En particular, la narrativa de vanguardia, en la línea del cubismo pictórico, apuesta por técnicas de composición como el *collage* o la técnica cinematográfica del montaje y a menudo posee una estructura elaborada a base de una sucesión inconexa de escenas independientes que de este modo reflejan una realidad fragmentaria, tal y como sucede, por ejemplo, en las novelas de Jarnés, *El profesor inútil* y *Escenas junto a la muerte* o en el vanguardista relato de Francisco Ayala, *Cazador en el alba*.

Por otro lado, a fin de poder expresar lo profundo de la experiencia subjetiva de la modernidad de forma más vívida, más real, atendiendo, para ello, al tiempo privado y subjetivo frente al tiempo objetivo de la vida social, buena parte de la narrativa

modernista propone poner el foco en el proceso temporal interno que experimenta el individuo atendiendo en primer lugar al poder evocador de la memoria a la manera de Marcel Proust. A diferencia del tiempo de la narración de la novela tradicional, cuyas pautas son las de la cronología histórica, la del biógrafo, un orden que va del pasado al presente, "la novela moderna, queda flotando en una serie de perspectivas temporales y en lugar de seguir un ruta bien trazada, el tiempo de estas novelas se ha convertido en un laberinto" (Alberes 1971: 113). El objetivo del escritor moderno pasa por captar ese instante en el que algo nos causa una determinada impresión para más tarde poderlo evocar. El flujo de conciencia y el monólogo interior se convierten, a tal fin, en una herramienta imprescindible. En este sentido, y centrando su atención en Proust, uno de los paradigmáticos escritores modernistas, Alberes señala:

> En medio de un acertado desorden de impresiones puntillistas iba soltando [su autor a través de su narrador] una serie de autorreflexiones [que integraban una novela] que es como un ir y venir por entre laberintos de sueños y recuerdos (…) desembarazado de la marcha forzosa progresiva que había heredado de la tragedia y que se liberaba de la superstición de la intriga: y lo más importante, es que a partir de Proust, ya no será posible representar la intriga por medio de la gráfica simple de una narración continuada y única (1971: 25-29).

La novela moderna renuncia a la unidad de acción que en el siglo XIX se había extrapolado de la tragedia ya en desuso y rechazando de este modo el concepto de la novela bien construida se lanza a utilizar técnicas compositivas como el contrapunto (Aldous Huxley) o la *mise en abisme* (André Gide).

Otra peculiaridad relativa a la estructura narrativa propia del modernismo radica en la profusión de digresiones que se incorporan a la novela. Si una obra señera del modernismo como *La montaña mágica* contiene un elevado número de digresiones en forma de ensayo insertadas en el relato, otro tanto sucede en la trilogía *Los sonámbulos* de Broch en cuya tercera parte – *Huguenau o el realismo* – el autor trocea de tal modo la narración que junto a la historia principal que se despliega linealmente se alternan una dupla de textos aparentemente desenganchados del relato principal, uno ensayístico, *La degradación de los valores* y otro, mezcla de prosa y verso, *La historia de la muchacha salutista de Berlín*, para un resultado final que escapa al mimetismo.

En cuanto al cierre de la novela, el final abierto de la novela moderna a menudo traslada al lector una sensación distinta de la que le produce el final cerrado prototípico

del realismo estimulándole a sumergirse en un singular proceso de creación colaborativa con el propio autor. Por otra parte, no es inusual que el escritor moderno decida no dar por zanjada una obra y se lance a reescribirla; esto es precisamente lo que sucede en varias de las obras de Benjamín Jarnés. Así, tras ver publicada en 1926 una primera versión de su novela *El profesor inútil*, decidió añadir unas cien páginas más y suprimir un capítulo para la segunda y definitiva versión de 1934. Algo similar acaece en *Locura y muerte de Nadie*, que, como más adelante tendremos ocasión de examinar, conoció de varias y sucesivas ediciones diferentes.

Llegados a este punto, tras haber examinado las diferencias más notorias entre novela realista y modernista, es el momento de zambullirse en el análisis del personaje protagonista de la novela moderna que en una de sus específicas variantes constituirá precisamente el arquetipo literario del héroe escindido objeto de nuestra investigación.

SEGUNDA PARTE

EL HÉROE ESCINDIDO

3. PERSONAJE NOVELESCO Y HÉROE LITERARIO HÉROES LITERARIOS MODERNOS

3.1 EL PERSONAJE NOVELESCO

3.1.1 DEFINICIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE NOVELESCO

La RAE define al personaje, en su segunda acepción, como cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica. Por su parte, en un ensayo de narratología intitulado *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine,* Seymour Chatman aborda el examen de diferentes teorías sobre ficción narrativa trazando una gran división: de un lado sitúa la *historia* objeto de un texto narrativo – su contenido, el qué – y de otro, el *discurso* – su expresión, el cómo. Y es precisamente en el marco de la historia donde, distinguiendo a su vez entre *sucesos* – acciones y acontecimientos – y *existentes* – escenarios y personajes – ubica a estos últimos. Bobes Naves, por su parte, afirma que una novela puede entenderse como "la concreción de una idea sobre unos personajes que viven unas acciones en un tiempo y un espacio" (1990: 49). Así pues, el personaje, "aquella construcción verbal destinada, generalmente, a representar una persona" (Ezquerro 1990:14) va a constituir uno de los elementos imprescindibles en la ficción narrativa.

A continuación bosquejaremos algunas de las aproximaciones teóricas que han venido examinando al personaje, subrayando en primer lugar la escasa atención que esta figura ha suscitado en la teoría literaria. A grandes rasgos el estudio del personaje ha sido abordado desde una doble perspectiva: narratológica e ideológica. En primer lugar, y al abrigo de la distinción aristotélica entre *personaje* – gente que realiza acciones – y *carácter* – conjunto de cualidades que reflejándose en el curso de la acción integran la personalidad del personaje revelando su talante ético – los críticos adscritos a escuelas inmanentistas como el formalismo ruso primero y el estructuralismo francés después conciben al personaje como un *actante* que desempeña una o varias funciones en la

estructura narrativa y en cuya configuración habría de soslayarse cualquier asomo de contaminación psicológica. Desde un punto de vista ideológico, atendiendo por tanto a elementos extraliterarios que trascienden al texto, diversas escuelas sociocríticas y psicocríticas analizan el personaje ya como expresión de la interioridad del ser humano ya como reflejo de unas determinadas estructuras sociales.

Para formalistas y estructuralistas, guiados por el criterio de la *función* que desempeña en la trama narrativa, el personaje tiene una importancia secundaria en el relato reservándosele el rol de hilo conductor que permite orientarse en la infinidad de detalles que la componen. Recogiendo algunas de las ideas propuestas por narratólogos como Propp, Bremond, Souriau o Greimas, cada uno de los cuales propuso, con ligeras diferencias de matiz, esquemas narrativos actanciales para explicar el funcionamiento del personaje, Bourneuf y Ouellet examinan el abanico de funciones, típicas y limitadas, que puede desempeñar un personaje partiendo de la noción de acción narrativa como "juego de fuerzas opuestas o convergentes presentes en una obra" (1975: 183). Así, cada momento de la acción narrativa constituye, a su juicio, una situación conflictiva en la que los personajes se persiguen, alían o enfrentan que se traduce en seis posibles fuerzas o funciones susceptibles de combinarse: las del *protagonista* (que constituye la fuerza temática), el *objeto deseado* (que puede ser un objeto u otro personaje y cuya búsqueda articula el relato), el *antagonista* (la fuerza oponente), el *destinador* (personaje capaz de ejercer algún tipo de influencia y que actúa como árbitro o promotor de las acciones), el *destinatario* (beneficiario de la acción, del objeto anhelado o temido, pudiendo ser el propio protagonista) y el *adyuvante* (fuerza de apoyo para la consecución del objeto encarnada en un personaje o en otro elemento).

Desde una perspectiva narratológica Todorov aborda el examen del personaje aludiendo, en primer lugar, a su carácter problemático, porque en su opinión la noción aparece imbricada en otras categorías diversas como las de la persona, el punto de vista, los atributos y la psicología. Rechazando la identificación entre personaje y persona, Todorov apunta hacia la naturaleza lingüística del problema, pues, aunque es innegable que los personajes "representan personas según modalidades propias de la ficción" (2006: 259) no puede sustituirse la serie de relaciones textuales en que se halla inserto por una red de relaciones psicológicas imposibles en un ente de ficción que en realidad

no es otra cosa que palabras. Tampoco es posible, a su juicio, identificar al personaje con el punto de vista que adopta el narrador para narrar su historia porque este es más bien un concepto que remite a una selección narrativa que no tiene por qué coincidir con aquel; personaje y punto de vista están situados a niveles discursivos distintos. Por otra parte, sostiene Todorov, es injustificable la reducción del personaje a la psicología, pues es "precisamente esa reducción la que ha provocado el rechazo del personaje por parte de los escritores del siglo XX. (…) La psicología no reside en los personajes ni siquiera en los predicados (atributos o acciones), es el efecto producido por cierto tipo de relaciones entre proposiciones" (2006: 260) a las que el lector postula relaciones de causa a efecto fruto de un determinismo psíquico que varía con el tiempo. Por encima de cualquier otra consideración, concluye, el personaje "es el sujeto de la proposición narrativa, y como tal se reduce a una pura función sintáctica, sin ningún contenido temático, (…) En un sentido particular, puede llamarse personaje el conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso de un relato" (2006: 261).

Philippe Hamon, desde una perspectiva semiológica, define al personaje,

> por un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo) (…) El personaje, en tanto que elemento recurrente, en tanto que soporte permanente de rasgos distintivos y de transformaciones narrativas, reagrupa a la vez los factores indispensables para la coherencia y la legibilidad de todo texto, y los factores indispensables para su interés estilístico (…) La recurrencia es, con la estabilidad del nombre propio y de sus sustitutos, un elemento esencial de la coherencia y de la legibilidad del texto, asegurando a la vez la permanencia y la conservación de la información a lo largo de la diversidad de la lectura (2001: 130 y 135).

Wellek y Warren, por su parte, sostienen lo siguiente:

> Un personaje de novela solo nace de las unidades de sentido; está hecho de las frases que pronuncia o que se pronuncian sobre él. Tiene una estructura indeterminada en comparación con una persona biológica que tiene su pasado coherente. Estas distinciones de estratos tienen la ventaja de acabar con la distinción tradicional y equívoca entre fondo y forma. El fondo reaparecerá en íntimo contacto con el sustrato lingüístico, en el que va envuelto y del cual depende (2009: 179).

Por último, Barthes, partidario en un principio de las teorías actanciales, matizó su postura en un ensayo titulado *S/Z* donde subrayaba la relevancia de aquellos aspectos asociados a una visión psicológica del personaje como los del *rasgo* y la *personalidad* (Bobes Naves 1993: 145). Así, Chatman sostiene que para Barthes:

> El personaje no es ya un elemento subordinado a la acción sino una propiedad narrativa manifestada por su código propio, *el código sémico*, (…) un producto de combinaciones: la combinación es relativamente estable (que se indica por la repetición del sema) y más o menos compleja (comprende rasgos más o menos congruentes y más o menos contradictorios); esta complejidad determina la personalidad del personaje (1990: 123).

Desde una perspectiva sociocrítica y partiendo de la idea según la cual el objeto auténtico de un relato consiste en bucear en la escisión que se produce entre la realidad y el alma, generalmente más vasta que todos los destinos que la vida puede ofrecerle al ser humano, Lukács concibe al personaje como encarnación individual de una estructura colectiva. A su juicio, si la novela es el género literario propio de una edad prosaica como la modernidad, "epopeya de un mundo abandonado por los dioses" (Lukács 2016: 117), la respuesta que ofrece su protagonista, el héroe problemático, a esa escisión, al abismo al que se enfrenta el hombre moderno, puede adoptar tres formas: una primera sería la del *idealismo abstracto*, en el que el héroe, debido a su locura (*Don Quijote*) o a su ingenuidad (*el Idiota*), no logra captar los problemas derivados del enfrentamiento con la sociedad; en segundo lugar, tendríamos el *romanticismo de la desilusión*, en cuyo marco el héroe, aunque consciente de la realidad que le rodea, renuncia a integrarse en ella quedándose voluntariamente al margen de la sociedad y adoptando una actitud vital esencialmente pasiva; por último, aparece la *novela de aprendizaje*, que se caracteriza por la integración del héroe problemático en la sociedad asumiendo plenamente sus valores luego de haber experimentado una odisea personal en forma de enseñanza vital. Dado que mayoría de los héroes escindidos objeto de nuestra investigación forman parte de la segunda de las categorías señaladas por Lukács, llegado el momento volveremos sobre ella a fin de arrojar luz alrededor del núcleo del problema que los acucia y nos embarga: la moderna autoconciencia del ser escindido.

En una línea similar a la propuesta por Lukács, Goldmann define la novela como el género literario indefectiblemente vinculado a un tipo de sociedad individualista, la sociedad burguesa, a menudo protagonizado por un héroe problemático, cuya esencia

estriba en "una búsqueda degradada, una búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado" (1967: 16), dominado por el conformismo y la convención. Siendo la forma novelesca la transposición literaria de la vida cotidiana en una sociedad individualista nacida de la producción para el mercado, Goldmann establece una homología entre estructuras económicas y manifestaciones literarias para llegar a la conclusión de que es inevitable la apertura de una grieta entre los valores cualitativos por los que se rige un individuo problemático y la mediación degradante que impregna el conjunto de la estructura social en la que este individuo está inserto. Pues bien, en un plano literario el resultado de esta hiato no es otro que la *novela de héroe problemático;* un tipo de novela que "se revela, contrariamente a la opinión tradicional como una forma literaria vinculada a la historia y desarrollo de la burguesía pero que no es la expresión de la conciencia real o posible de esta clase" (1967: 33). Y no lo es porque junto a las *formas novelescas auténticas* – creadas por el artista crítico con la sociedad – el pensamiento racionalista burgués desarrolla otra literatura paralela nutrida de valores tanto auténticos como *inauténticos* (convencionales) consistente en narrar una historia individual protagonizada por un personaje opuesto al héroe problemático, un héroe positivo.

Una interesante aproximación teórica al estudio del personaje viene representada por el enfoque antropológico-literario propuesto por Antonio Blanch, una vía intermedia entre la antropología filosófica y la antropología cultural. Dado que, a juicio de este crítico, "la lingüística moderna tiende claramente a privilegiar los signos sobre las significaciones o mensajes" (1995: 9), su análisis literario, en cambio, se orientará hacia posiciones temáticas. Si una de las funciones primordiales que la literatura ha ejercido en todo pueblo y en toda época ha sido la de traducir simbólicamente la experiencia humana, Blanch propone enfocar el examen de la obra literaria desde la perspectiva de la imagen del hombre, es decir, desde el caudal simbólico que alberga: "un enfoque que, lejos de desplazar o contradecir los análisis formales del discurso textual, intentará ampliar su objetivo específico" (1995: 10), que no es otro que el de conocer al hombre en y desde los textos literarios. Por su propia naturaleza, no solo física sino imaginaria, el hombre se expresa mejor por símbolos que por conceptos, por lo que una certera explicación de lo humano, del *hombre concreto*, estará relacionada con el símbolo y el mito. Es la imaginación creadora de imágenes que atesora el ser humano la base sobre la

que se configura un enfoque antropológico-literario que presta atención al conjunto de deseos, sentimientos, pasiones y temores humanos. Así, por ejemplo, las pasiones "ofrecen al novelista los rasgos de gran intensidad para caracterizar con vigor a sus personajes" (Blanch 1995: 31). En definitiva, este autor, a cuyo exhaustivo examen de arquetipos heroicos volveremos en un momento posterior, postula un estudio de la literatura, y por ello, de la narrativa y sus personajes, bajo el que subyace un objetivo muy definido: el de ofrecer al lector una imagen más integradora y completa del hombre que exige no perder de vista que todas sus manifestaciones convergen en o emanan de un solo y único deseo fundamental: "el deseo de vivir, el deseo de ser y de permanecer." (1995: 33). Aunque cómo el mismo se encarga de recordarnos, "conviene avisar, en sentido opuesto, que a ese deseo existencial primario le corresponde casi siempre el temor no menos primario de no-ser y de todo lo que amenaza la vida del individuo y del grupo" (1995: 33).

Sobrevolado el abanico de aproximaciones teóricas al estudio del personaje novelesco, abordaremos su análisis – y el del héroe literario – haciendo nuestras algunas de las consideraciones vertidas tanto por el tratamiento formalista como por el enfoque temático-sociológico dado que ambos reflejan la doble dimensión del personaje: la de ser un ente de ficción y un trasunto de persona. Si, como sostiene Bobes Naves, los personajes novelescos no son "meras palabras sino seres de ficción troquelados sobre referencias sociales creadas icónicamente por el discurso de la novela" (1993: 147), el personaje no puede ser considerado únicamente bajo la luz de su funcionalidad, de su naturaleza actancial, puesto que no constituye únicamente una categoría gramatical del relato sino una creación textual con realizaciones diversas que añaden a la funcionalidad "un modo de ser, de actuar y unas relaciones concretas con otros personajes". (Boves Naves 1990: 56). En otras palabras, que el personaje no es un ser vivo no significa que como imitación construida deba estar limitado a las solas palabras de un libro. Prueba de ello son aquellas novelas complejas que por tratarse de construcciones abiertas, y la mayoría de las novelas modernas lo son, están sometidas a una constante reconstrucción por el lector. En este sentido, sostiene Chatman, "una teoría viable del personaje debería conservarse abierta y tratar a los personajes, susceptibles de reconstrucción *profunda* por el lector, como *seres autónomos* y no como simples funciones de la trama." (1990: 128). De ahí que esquemas tan abstractos, tan formalistas, como los defendidos por la

teoría literaria inclinada a la lingüística provocaran un regreso a planteamientos de índole psicológica, sociológica y filosófica. Al fin y al cabo, dice Virginia Woolf, en todas las novelas queda siempre un elemento constante, y este elemento es el elemento humano. A su juicio, "las novelas tratan de personas, y estas provocan en nosotros las mismas sensaciones que las personas provocan en la vida real. La novela es la única forma artística que pretende hacernos creer que nos da el total y veraz relato de la vida de una persona real" (1980: 123).

En relación con la construcción del personaje novelesco, hemos de subrayar en primer lugar que el personaje no puede existir como planeta aislado sino formando parte de una constelación, de una *red de relaciones*, en la que los personajes se influyen recíprocamente dándose a conocer unos a otros (Bourneuf y Ouellet 1975: 171) Por otro lado, su definitiva configuración no concluye con la forma urdida por el autor sino después de que el lector haya finalizado su proceso de recepción textual, a cuyo fin, se habrá de servir de la *etiqueta semántica*, esto es, de una variedad de signos textuales. La paradoja que envuelve su configuración estriba en el desarrollo de su propio proceso constructivo ya que es a la vez entidad global desde el principio – conservando su identidad a lo largo de toda la novela – y conjunto de rasgos semánticos que se van sumando a medida que se desarrolla la historia (Ezquerro 1990: 15).

El concepto de persona, en términos empíricos, y el del personaje novelesco se caracterizan por exigir una doble condición: de una parte, la reflexividad, el hacerse autoconsciente de sí mismo, de la intencionalidad de sus actos y de forjarse una imagen de sí, y de otra, la ineluctable necesidad de definirse ante el otro y de ser definido por ese otro a través de actos y enunciados que sirven de marco concreto en el que se habla y se actúa. De esta manera, persona y personaje novelesco quedan *definidos* al resultar *identificados* como sujetos y *diferenciados* respecto del resto de sujetos. A juicio de Castilla del Pino, definición e identificación de la persona y del personaje no vienen constituidas tanto por los actos en sí como por el *modo de actuar*; más aún, explica, "el modo de actuación es de la persona de la actuación, pero sobre todo de la persona de la recepción" (1990: 37). Esta última idea nos conduce a la de la *figuración,* pues, sigue diciendo el autor, "todos estos universos – el de las personas que desfilan entre nosotros en nuestra vida empírica y el de los personajes novelescos – tienen de común el ser

figuraciones" (1990: 39). Una de las ideas sostenidas por Ortega y Gasset, cifrada en su conocido enunciado *uno es uno y su circunstancia*, posee la misma raíz que la tesis que maneja Castilla del Pino respecto a la construcción del sujeto: la persona elabora su identidad con y para con otro que, de este modo, interviene en su construcción. De este modo, si uno es tanto lo que hace y dice y, evidentemente, lo que omite y calla, como la imagen que proyecta, o se proyecta, de sí en el otro, este otro a su vez elabora una determinada imagen sobre ese uno conforme al modo en que se le representa contribuyendo de esta manera a construir la identidad de ese uno que, por tanto, jamás podrá llegar a ser única ni unívoca. Este esquema tiene su correlato literario en la confección del personaje novelesco y, así, en un mismo ente de ficción convergerán tanto el personaje que el autor crea – y que del autor predica – como el personaje que el lector interpreta – y de cuya interpretación lectora predica. De lo cual se deduce que "no hay garantía de que nuestra construcción sea más plausible que la que otro hace sobre una misma persona [o personaje novelesco], es decir, que se aproxime más a lo que es la identidad total auténtica porque esta no existe, es una ficción" (Castilla del Pino 1990: 40). En puridad no puede hablarse de identidad sino de identidades, las cuales aparecen en función del contexto de interacción, o lo que es lo mismo, en función de los sujetos de la interacción. Idea esta suscrita por el propio Unamuno cuando en su obra *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, escribe que "además del que uno es para Dios, si para Dios es uno alguien, del que es para los otros y del que se cree ser, hay el que quisiera ser" (1939: 14) siendo este último, a juicio del autor vasco, el verdadero ser de uno, su auténtica identidad.

Según Castilla del Pino, nada hay más inverosímil y simple que los personajes novelescos rectilíneos sin versatilidad alguna. Simplicidad, ausencia de versatilidad y carácter rectilíneo son atributos que a menudo singularizan al personaje de la novela realista, la cual, debido al móvil imitativo que alimenta su construcción, a un interés predominante en equiparar verosimilitud y verdad, se afana en dotarle de biografía y de una nutrida red de descripciones físicas, psicológicas y sociales con el fin de aproximarlo a la persona y lograr, así, una supuesta mayor autenticidad. Y, en nuestra opinión, nada más lejos de la verdad como lo demuestra el héroe modernista forjado en el taller de los Joyce, Woolf o Mann, el acceso a cuyas conciencias se vuelve un elemento esencial, un elemento ajeno por ello a la obsesión descriptiva que impregna el

mimetismo referencial. Y, sin embargo, es innegable que tanto Leopold Bloom, como Mrs. Dalloway o Hans Castorp pueden ser leídos e interpretados como personajes más vivos y reales, más auténticos que aquellos que pueblan las novelas decimonónicas.

En este sentido, sostiene E. M. Forster que los personajes pueden ser planos o redondos. Los primeros son estereotipos o caricaturas cuya construcción tiene lugar a partir de una sola cualidad o idea. Y si es cierto, dice, que todo texto de ficción narrativa a menudo se beneficia de su presencia, pues aunque resumiéndose en una sola frase proporcionan una maravillosa sensación de profundidad,

> solo los personajes redondos son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones que no sean humor o complacencia. (…) La prueba de un personaje redondo es su capacidad para sorprender de una manera convincente. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida, de la vida en las páginas de un libro (1990: 79 y 84).

El proceso de construcción del personaje, iniciada con su aparición en el relato, puede adoptar variadas formas; así, el personaje, quien en un primer momento es tan solo un nombre vacío de valor denotativo, va llenándose de contenido – de valor y significado – a través tanto de sus propios enunciados y acciones como del discurso del narrador o de las informaciones que otros personajes le suministran al lector. Algunos datos necesarios para su construcción derivarán del aspecto funcional, de las acciones que tengan asignadas en el relato en su condición de actantes, mientras otros atributos serán elegidos libremente por el autor "dentro de los límites que le permiten la vinculación como sujetos, objetos, etc, del personaje con la acción para atribuirle rasgos que lo definen o lo caracterizan" (Bobes Naves 1990: 59) En otras palabras, el personaje está investido de una doble variedad de rasgos: los procedentes de su categoría actancial y aquellos que lo singularizan en el texto más allá de su condición de actantes.

Por lo tanto, para la definición y caracterización del personaje es imprescindible recurrir a la categoría de *rasgo* (Chatman) o *signo textual* o *signo del discurso* (Bobes Naves). A juicio de Garrido Domínguez, "la construcción del personaje se presenta como resultado de la interacción entre signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes" (1993: 88). Siendo estas dos últimas clases de signos las que sufren modificaciones en el transcurso de la acción, el diseño del personaje, como venimos

insistiendo, no podrá culminar sino cuando finaliza el proceso de recepción textual. También Bobes Naves hace referencia a estas tres clases de signos textuales. Los *signos del ser,* generalmente estáticos y expresados en el sustantivo, como el nombre propio, permiten identificar al personaje frente a otros personajes, atribuyéndole unas u otras de las acciones narrativas que integran la trama. Los llamados s*ignos de acción o de situación*, manifestados por medio del verbo, permiten al lector conocer cómo piensa, habla y actúa el personaje, contribuyendo a hacer progresar la acción de la novela. De ahí su dinamismo y su condición proteica, sometida a transformación continua a lo largo del relato. Por último, *los signos de relación* hacen referencia a aquella serie de rasgos distintivos que singularizan al personaje respecto del resto de personajes dotándolo de una determinada personalidad. El rasgo caracterológico confiere al personaje *su manera de ser, su personalidad*. Por ello, el personaje no sería finalmente otra cosa que "la totalidad de los rasgos mentales que caracterizan una personalidad individual o *yo*", siendo el yo "la cualidad de unidad y persistencia a través de los cambios...en virtud de la cual una persona se llama a sí misma *yo* y que conduce a la distinción entre los *yo*" (Chatman 1990: 129). Los diversos aspectos que sirven para configurar al personaje serían entonces los de *totalidad*, *rasgos mentales* y *unicidad* que conducen a la distinción entre los diversos *yo*.

Por otra parte, los diversos rasgos que caracterizan al personaje no son meros hábitos sino un gran sistema de hábitos interdependientes que evidencian reacciones repetidas, son solo relativamente independientes unos de otros en un mismo personaje y nada impide la presencia de actos o hábitos incoherentes con un determinado rasgo, pudiendo incluso concurrir en un personaje rasgos contradictorios entre sí, tal y como sucede a menudo en la novela moderna dada la complejidad que la caracteriza. A juicio de Chatman, "con fines narrativos se puede decir que un *rasgo* es un adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal de un personaje, cuando persiste durante parte o toda la historia" (1990: 133). Desde este punto de vista, el *personaje* se define como un paradigma de rasgos, los cuales a su vez podrían ser definidos como aquel conjunto de cualidades personales relativamente estables o duraderas que tanto pueden revelarse, esto es, aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, como pueden desaparecer y ser sustituidas por otras, y cuya relevancia trasciende la esfera de lo psicológico, por lo que no puede identificarse con

estados de ánimo, pensamientos o motivos temporales que son fenómenos psicológicos más efímeros. Y aunque los personajes carecen de *vida*, pues no son seres biológicos y sus existencias no van más allá del texto, de las ficciones en que están inmersos, sí poseen, en cambio, una *personalidad* construida en torno al conjunto de rasgos que los convierten en más o menos reales. Y si, en definitiva, hablamos de la personalidad del personaje, lo es "en la medida en que la personalidad es una estructura familiar para nosotros en la vida y en el arte. Negar eso sería negar una experiencia estética absolutamente fundamental" (Chatman 1990: 147).

Por último, hemos de subrayar que la condición del personaje novelesco como construcción esencialmente narrativa no es obstáculo para que en su descripción nos podamos apoyar en un vocabulario procedente de disciplinas ajenas a la narratología o a la estética, como la psicología, la ética o la propia filosofía, capaces de arrojar luz sobre aspectos relevantes de la experiencia humana. En conclusión, el personaje deviene un sistema semiológico complejo, es "la suma de lo que de él se dice en la novela – pues, a diferencia de la persona, no posee una dimensión infinita – a través de descripciones, acciones, discurso y relaciones con los otros elementos textuales" (Ezquerro 1990: 14).

3.1.2 CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE EN LA NOVELA MODERNA

En el prólogo a su obra *La princesa Cassamasina* escribe Henry James unas líneas, consideradas uno de los puntos de partida de la teoría sobre la novela moderna, en las cuales expresa un concepto teórico fundamental: el punto de vista del personaje. Dice:

> Jamás veo el interés dominante de ningún azar humano salvo en una conciencia (por parte de la critarutra conmovida y conmovedora) sujeta a una refinada intensificacion y una gran expansión. Reflejados en esa conciencia es como los bobos groseros, los bobos temerarios, los bobos fatales desempeñan para nosotros su papel; por sí mismos tiene mucho menos que mostrarnos. (…) (2001: 31).

En otras palabras, el punto de vista del personaje es "la conciencia que refleja su vivencia del mundo y del resto de personajes." (James 2001: 31) Volveremos sobre la relevancia de la conciencia del personaje como vía de expresión del mundo ficcional

que propone el escritor moderno. Pero vayamos por orden. Luego de haber indagado en torno al concepto y la construcción del personaje desde las distintas perspectivas que han ido suscitándose en la historia de la teoría literaria, este apartado estará destinado a explorar el modo como ha sido configurado en la novela moderna. En consonancia con el progresivo proceso de disolución de la identidad del sujeto inherente al desarrollo de la modernidad – al que hicimos alusión en el primer apartado – el personaje novelesco experimenta un desarrollo, más bien una involución, similar cuando no idéntico. Zeraffa sostiene esta idea cuando, al abordar la relación entre la persona y el personaje en las novelas escritas entre los años veinte y cincuenta del siglo XX, afirma que "si la concepción de la persona cambia, la forma en que esta se presenta en la novela experimentará parejas modificaciones" (Villanueva 1990: 27).

Así, frente al personaje que domina en la novela realista, perfilado de forma generosa gracias al inmenso abanico de descripciones físicas, psicológicas y biográficas que un narrador omnisciente de forma minuciosa proporciona al lector[10], el personaje que habita la novela moderna, en no pocas ocasiones, resulta no ser sino un ente de ficción espectral que no obstante su naturaleza rayana en lo fantasmagórico consigue expresar muchos de los aspectos de la experiencia humana de la modernidad de modo más vívido, auténtico y real; o como señala Jesse Matz,"a ghostly character far more true to life". (2016: 221) El apogeo de este personaje espectral tendrá lugar en el marco de la novela vanguardista merced a una suerte de puntillismo psicológico importado del impresionismo pictórico en la que se afanará un escritor vanguardista que, en lugar de personajes que parezcan reales, opta por crear "estructuras humanas lo más parecidas a sombras o fantasmas" (Del Pino 1995: 47), cuyos perfiles se difuminan, se emborronan, debido en parte a la escasa distancia que media entre el narrador que los observa y el personaje observado.

A medida que la trama – la ligazón entre las distintas anécdotas que la integran – deja de sostener el peso de la narración, este pasa a ser ejercido por el personaje sobre

[10] En este sentido resultan significativas las siguientes palabras de un escritor español tan afincado en el realismo como Pérez Galdós: "En la esfera del arte se desvanecen los caracteres genéricos que simbolizaban grupos capitales de la familia humana. (…) Ya no encontraréis las fisonomías que, al modo de máscaras moldeadas por el convencionalismo de las costumbres, representaban las pasiones, las ridiculeces, los vicios y virtudes. (…)" (1974: 25).

cuya acción y discurso se articula la novela. Así, por un lado, al escritor moderno le interesará explorar la conciencia del hombre en tanto que expresión de modernidad, es decir, su autoconsciencia de ser y existir, su capacidad para aprehender la realidad, en rigor, *su* realidad. Desde este ángulo, Joyce pertenece a la estirpe del escritor modernista volcado en "verter la materia narrativa dentro de la mente de los personajes" (Anderson Imbert 1974: 145). Pero no solo se centra el escritor modernista en construir un personaje mediante técnicas como el flujo de conciencia o el monólogo interior que le permitan al lector acceder a su alma, a su interioridad. Hay muchos ejemplos en la narrativa, generalmente vanguardista, donde el escritor construye un tipo de personaje que no responde, obviamente, al molde decimonónico, pero tampoco a esta clase de personaje *modernista* cuya relevancia pivota sobre el acceso a su conciencia. En esos casos, el escritor, más que construir concienzudamente un personaje, se limita a esbozar una silueta, un muñeco, que arroja al mundo ficcional que diseña. Esto es lo que sucede en la novela de Kafka, *El castillo,* donde su héroe está perfilado con los solos atributos de su profesión y el signo que lo identifica; un signo que ni siquiera posee el rango de un sustantivo. En otras palabras, hay que dejar claro que una parte considerable de los escritores modernos, más que en crear historias que giran alrededor de la conciencia de su héroe, se entregan a aquello que Jesse Matz denomina *dispersal and removal of selfhood* y describe de la siguiente manera:

> Character lost coherence as a result: unified selves fragmented into such a welter of perceptions, motives, memories, and desires that fictional people ceased to have the fixed, standard "qualities" that had made them engaging and memorable in the novels of the past. Or, lost within their own mental flux, the ceased strong engagement with the outside world, lapsing into "solipsism" (2016: 220-221).

En este sentido, afirma Villanueva, "incluso en aquellas novelas renovadoras de nuestro siglo que parecen conservar un protagonista individual, advertimos una equivalente disgregación del héroe. (…) *K* es una nulidad, un cualquiera, imagen anticipada de hombre masa orteguiano, el *hombre sin atributos* de la novela de Musil" (1990: 26). En otro orden de cosas, hemos de subrayar una nueva manifestación de la correlación existente entre la forma como se ha desarrollado el mundo moderno y la construcción del personaje novelesco. Porque, junto al héroe individual, protagonista de la inmensa mayoría de las novelas realistas del XIX, no pocos novelistas modernos, conscientes del peso de las muchedumbres que habitan las metrópolis, se volcaron en

urdir un nuevo tipo de personaje colectivo y urbano: la ciudad. Para Villanueva, esta clase de personaje sería el nítido reflejo novelístico de un mundo, el nuestro, "dominado por estructuras colectivas, no por grandes individualidades como en el pasado" (1990: 25). Ejemplos de la ciudad convertida en personaje colectivo los hallamos en obras como *Manhattan Transfer* y *Berlin Alexanderplatz*. En el ámbito literario español, una novela que, ilustrando estas dos ideas – la de la disolución del héroe como una de las claves de la novela moderna y la de la aparición del personaje colectivo – contiene un doble proceso de disolución es *Locura y muerte de Nadie*, de Jarnés. Así, si "por un lado, esta novela es la tragedia bufa de un inviduo del montón, un don Nadie. (…) por otro, se nos dice en un capítulo que las nuevas son novelas sin enfoques unipersonales. Su personaje central es el coro. Es una masa" (Villanueva 1990: 27). Por otra parte, el psicoanálisis surgido a principios del siglo XX, lanzado a escudriñar el interior y el inconsciente del individuo, contribuyó a crear personajes dotados de una mayor complejidad, a cuya faceta de actantes – agentes de una acción narrativa configurada sobre un principio de racionalidad que se despliega en la esfera externa del mundo ficcional diseñado por el autor – se le añadía ahora todo un mundo interior compuesto de sensaciones, impresiones, sentimientos y pensamientos, inexistente en la narrativa mimética, y que a menudo integraba la mayor parte del tejido narrativo de la obra en cuestión.

Por último, la aparición de nuevas corrientes filosóficas como la fenomenología o el existencialismo, dirigidas al análisis del hombre en tanto que ser carente de unidad sustancial que va forjándose progresivamente a través de su acción, influirá igualmente en la configuración moderna del personaje novelesco. Así, sostiene Bobes Naves, frente a prototipos fieles al diseño inicial de su fachada, propios de la novela realista, el personaje de la novela moderna va construyéndose a medida que vive en el texto y no alcanza su plenitud sino al final de la novela, corriendo la misma suerte que el propio ser humano cuya final y definitiva configuración como tal solo puede tener lugar con su muerte. Si, por ejemplo, desde un punto de vista narratológico uno de los criterios de construcción del personaje más frecuente a lo largo de la historia de la literatura es el de la *semejanza* – la persistencia del personaje siempre identificable por sus cualidades – "el personaje existencialista y la novela del absurdo quiebran todos los lazos que lo

mantienen fiel a sí mismo, y actúa en forma alejada de la lógica y las expectativas del lector" (Bobes Naves 1993: 159).

Conforme la novela se vuelve más compleja cobran mayor interés y relevancia el abanico de observaciones, percepciones o sentimientos, en fin, aquellos estados de ánimo que integran el mundo interior de un personaje cuyas acciones devienen síntomas y expresión de una personalidad que irá transformándose a lo largo del relato. Gran parte de las novelas modernas aboga, pues, por personajes cuya interioridad ocupa toda la narración: novelas en las cuales "la mismidad, la autocirujía, la yoidad son el centro de toda la atención, el tema seminal de lo moderno. (…) [donde] el héroe deja se ser una entidad distintiva que va y viene, hace y deshace; ahora [lo] será aquel cuya conciencia ocupe mayor espacio, el que vive más la novela, a través de quien sintamos lo narrado" (Germán Gullón 2003: 37 y 69).

Según Bobes Naves, el estatuto del personaje ha sufrido un desarrollo paralelo al experimentado por la propia novela, pasando del arquetipo – entendido como aquel ser de una sola pieza que caracterizaba al género épico – a la representación de individuos pertenecientes a una masa social amorfa, meras fachadas (perspectiva sociocrítica) o seres complejos (perspectiva psicocrítica). Por nuestra parte, y estando de acuerdo con este enunciado, hemos de subrayar que más que arquetipos, lo que la novela mimética urdió fueron *personajes-tipo*, es decir, tipologías de personajes que representaban de manera generalizada y mediante la agregación de un conjunto de rasgos homogéneos, a un segmento, clase social, lugar o época determinados.

En este sentido, y en la medida en que el personaje tiene que ser representativo del ser humano o de alguna modalidad de la experiencia humana, nos encontramos con dos clases de héroes literarios: "aquellos que proyectan de alguna manera vivencias profundas de algún individuo y aquellos que representan primariamente una época, un segmento de la sociedad o un sistema de valores determinado" (Blanch 1995: 77). Pues bien, mientras esta última tipología de personaje singulariza la narrativa decimonónica – ilustrada en obras como *La comedia humana* en la que predomina el personaje-tipo – aquellos otros son quienes habitan la novela moderna. El personaje capaz de expresar, como sostiene Blanch, una vivencia profunda, y por ello, personal e intransferible, por la misma razón, por no estar destinado a expresar el tipo de vivencias homogéneas que

caracterizan al personaje-tipo, ya sea por pertenecer a una clase o segmento social, ya por tratar de reflejar fielmente una época o lugar determinados, no siendo por tanto *típicos*, pueden, no obstante, llegar a constituir verdaderos *arquetipos*. Arquetipos, como más adelante tendremos ocasión de examinar a propósito de la teoría jungiana, en el sentido de manifestaciones de rasgos y cualidades compartidos cuyo origen ha de ser rastreado en los estratos más profundos de la condición humana. Esto es justo lo que sucede tanto con la *escisión*, en tanto que cualidad o condición humana esencialmente moderna, como con el ente de ficción en que se encarna, *el héroe escindido*. Pongamos un ejemplo. Se ha dicho, y la crítica literaria es unánime en esto, que, pese a haber sido escrito siglos antes de la aparición del modernismo, el personaje de Don Quijote posee una infinidad de rasgos que hacen de la obra cervantina una novela moderna. Ya dijimos que si bien las corrientes literarias se suceden unas a otras, lo cierto es que también se da una suerte de sincronía que hace que compartan rasgos esenciales obras cuyas fechas de publicación son bastante distantes unas de otras. Pues bien, como explica Torrente Ballester, si preguntáramos "cuál de las dos versiones [de la realidad], la de Balzac o la de Cervantes, es más verdadera, Marx testificaría que la *realidad* está en ambas: la realidad social, el juego de fuerzas. Pero la realidad humana solo está en Cervantes; don Quijote y Sancho son, propiamente hablando, personas. César Biroteu, Lucien de Rubempré, son tipos" (2001: 105). Es decir, aun a riesgo de simplificarlo en exceso, podemos concluir que *el tipo* es a la novela realista lo que el personaje, en tanto que *individuo concreto*, es a la novela moderna. Y esto es así aun cuando este individuo concreto convertido en ente de ficción no sea otra cosa que el hombre corriente, el hombre medio que habita la ciudad, cuyo interior, cuya conciencia, sin embargo, es auscultada por el estetoscopio literario del escritor moderno con unos resultados inalcanzables para la narrativa mimética.

La narrativa mimética se carateriza, entre otros aspectos, por la prominencia de la historia sobre el discurso, por la preponderancia de la acción sobre el personaje, cuya construcción a partir de una multitud de descripciones destinadas a ofrecer una imagen de verosimilitud daba no obstante como resultado el de un ente de ficción, a menudo, unívoco y plano, sometido a la trama. Escribe James Wood:

> La vitalidad del personaje tiene menos relación con la acción dramática, la coherencia novelística e incluso la pura y simple plausibilidad que con algo más amplio, filosófico o metafísico, con nuestra conciencia de que las acciones del personaje son profundamente importantes, de que algo profundo está en juego cuando el autor piensa en la faz de ese personaje (…) (2009: 99).

Pues bien, si, como ya hemos subrayado, el personaje de la novela clásica es esencialmente estable, es dueño de unos atributos fijos, la novela moderna, en cambio, está habitada por ese tipo de personaje donde "lo bueno y lo malo combaten dentro de [sí] mismo y el yo se niega a permanecer quieto" (Wood 2009: 114). Frente al personaje plano, la novela moderna está protagonizada por héroes independientes y dominadores de la trama. La transformación de la novela, el giro de la ficción mimética a la ficción moderna, contribuyó a la proliferación de personajes dinámicos que revelaban "un interés progresivo por el interior del hombre en cuanto fuente y depósito de pasiones y emociones" (Garrido Domínguez 1993: 81). Así, dado que la vida interior del héroe se convierte en el eje que vertebra muchas novelas modernas, técnicas como el monólogo interior o el flujo de conciencia se vuelven indispensables. Esto es lo que sucede, sin ir más lejos, con los héroes de Joyce, Proust, Musil o Broch.

La voz del personaje, expresión de su conciencia, se convierte en un elemento imprescindible en la elaboración de un tipo de novela que gira en derredor suyo. A fin de ahondar en el análisis del personaje desde la perspectiva del sujeto en tanto que voz enunciativa, y no como mero objeto de enunciación, nos dejaremos guiar por las ideas de Bajtin, para quien lo específico de la novela es el hombre que habla en su interior, su conciencia, su voz, su lengua. Frente a la novela monológica, Bajtin bautizó la novela polifónica donde se dan cita una pluralidad de voces – las de los personajes – escindidas de la voz autorial. Garrido Domínguez nos recuerda que, a juicio de Bajtin, "el autor se expresa a través de sus propios personajes sin confundirse con ninguno de ellos" (1993: 74). Paradigma de novelista polifónico es Dostoievski, varias de cuyas creaciones están protagonizadas no por casualidad por héroes escindidos. A juicio de Bajtin, Dostoievski logró perfilar personajes con voz propia bajo cuyo discurso discurre un pensamiento singular que evolucionaba a partir de su recíproca interacción dialógica. Dice Bajtin:

> En sus obras (Dostoievski) no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un

> determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. (…) Los héroes principales de Dostoievski son no solo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo. (…) La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. (…) El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor; no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra. (1986: 15-16).

La habilidad que muestra Dostoievski para ver dos ideas en un hombre, para escuchar dos voces discutiendo en una misma conciencia, así como el permanente dialogismo con el que configura sus obras contribuyó "al desarrollo de la prosa literaria europea [por medio de la creación] de una subespecie de novela: la novela polifónica" (Bajtin 1986: 395). Este tipo de novela propició el despliegue de un pensamiento artístico capaz de traspasar los límites del propio género novelesco hasta extremos inabarcables desde posiciones monológicas. Vinculando las aportaciones teóricas de Bajtin a las reflexiones vertidas por Ortega y Gasset, Pozuelo Yvancos sostiene que el cambio de rumbo de la creación artística a finales del siglo XIX, correlato de un cambio antropológico-filosófico, consistió en una crisis de la narratividad y de la referencia – del significante, la supuesta realidad, que sirve de base para el ejercicio mimético del artista – que logró liberar a la novela del corsé del realismo. Ya hemos tenido ocasión de referirnos con anterioridad a Ortega quien, en su tarea de renovación formal del arte novelístico, proponía una novelística más *presentativa*, caracterizada por la "emergencia del personaje y de su figura como experiencia radical del nuevo arte presentantivo y no narrativo que será la nueva novela" (Pozuelo 2004: 22). En uno de los pasajes de su ensayo *Ideas sobre la novela*, fijando su atención precisamente en Dostoievski, Ortega asegura que "merced a [su] abundante flujo verbal nos vamos saturando de [las] almas [de los personajes], van adquiriendo las personas imaginarias una evidente corporeidad que ninguna definición puede proporcionar" (1982: 33). Y si da la impresión de que el escritor ruso parece limitarse a pergeñar meros esbozos de personajes, conforme avanza la narración esa impresión desaparece, pues los deja hablar y actuar de tal modo que es el lector quien los ve vivir directamente y termina definiéndolos. La aludida crisis de la referencialidad aboca al uso de formas de subjetivización que dotan de mayor relieve a la conciencia de unos personajes que dejan de ser mero recipiente de ideas del autor-narrador para convertirse en verdadera fuente de significación, intensificando con ello la

relevancia de su discurso al tiempo que se difumina la de la voz narrativa en su tradicional forma omnisciente.

Si el cambio de siglo trajo consigo una nueva forma de ver el mundo que volvía decisivo el juego de perspectivas como forma de explorar el problema del conocimiento de la realidad, el intercambio de voces entre los distintos sujetos se convertía así en pieza clave; acaso, la única vía de conocimiento de lo real. Por tanto, la presencia consciente y autónoma del personaje constituría la médula de las obras de Dostoievski y el objetivo propuesto por Ortega para la nueva narrativa. Ahora bien, si ya la novela tradicional en su versión monológica – así, Balzac o Tolstoi – trataba de explorar el alma humana, ¿qué aportaba la novela moderna en relación con el personaje? Pues ni más ni menos la peculiaridad de que "el personaje, inconcluso, difuso, se convierte él mismo en fuente de la narración, sujeto y objeto de su discurso" (Pozuelo 2004: 31), por lo que el examen de su conciencia, incluso la idea misma de autoconciencia, constituye una de las líneas fronterizas que separan la novela tradicional de sus formas renovadas. Mientras el héroe clásico es objeto de significación, mero enunciado, el héroe escindido, sumido en su particular odisea de autodisolución caracterológica, se constituye en verdadero sujeto de enunciación. La novela moderna atribuye al héroe la capacidad de (re)presentarse a través de su propia voz transfiriéndole aquel poder que la novela decimonónica otorgaba al narrador omnisciente de expresar la conciencia del héroe.

> El abierto y absoluto dominio del autor sobre la fábula y el personaje se empieza a poner en entredicho; incluso a negar el poder arbitrario del autor, y la independencia o autonomía del personaje se admite a menudo, y hasta se proclama como un principio fundamental de la creación artística (Gillet 1974: 273).

A juicio de Woolf, "el centro de interés del escritor moderno se encuentra en los oscuros territorios de la psicología" (1980: 137). La irrupción de técnicas psicológicas como la corriente de conciencia, importada de la esfera de la psicología de la mano de William James para su conversión en técnica literaria, permite al lector acceder directamente al fluir psíquico del héroe, al chorro de pensamiento en su forma más genuina, generalmente incoherente y carente de unidad, dirección y sentido. A juicio de Anderson Imbert:

> La novela del siglo XX, obsesionada con la percepción del tiempo, se ha hecho esencialmente subjetiva. Siempre los novelistas han descrito los procesos mentales de sus personajes, pero es en los últimos años cuando surge una técnica narrativa que apenas hace otra cosa que presentar esos procesos mentales. Se trata de las técnicas del fluir de la conciencia. (1974: 153)

Incluso si nos remontamos a las postrimerías del siglo XIX y fijamos nuestra atención en un escritor español generalmente inscrito en el realismo/naturalismo como Clarín, podemos observar que uno de los aspectos de su modernidad narrativa consiste precisamente en la primacía de la subjetividad sobre la objetividad perseguida por el realismo; así, Germán Gullón, quien no en vano lo incluye en la nómina de escritores modernistas, señala que "ahí reside lo moderno en [su] obra: los hechos de conciencia empiezan a imponerse sobre los físicos y los personajes" (2003: 70).

Así las cosas, la configuración moderna del héroe se traducirá en la presencia de un tipo de personaje abierto y no cerrado, sometido al cambio, capaz de evolucionar en función de cómo vaya desarrollándose la narración, es decir, en función tanto del desarrollo de la acción narrativa como de su propio discurso y de la interacción con otros personajes. Por otro lado, si convenimos en que en la construcción del personaje literario interviene no solo el autor sino también el receptor, la novela moderna en particular exigirá del lector una actitud particularme activa en su proceso de recepción textual.

3.2 EL HÉROE LITERARIO

En esta etapa de nuestra investigación daremos el salto de la noción del personaje a la del héroe. No es infrecuente que la crítica y teoría literarias utilicen indistintamente ambas voces cuando se ocupan del ente de ficción sobre el que gira nuestro estudio. Por nuestra parte, con el término *héroe* queremos subrayar la carga semántica que envuelve al personaje, su vertiente significativa en cuanto portador de una jerarquía de valores que subyace a toda una cosmovisión. El héroe solo puede ser examinado desde una posición axiológica, pues como sostiene Garrido Domínguez:

> Sobre el personaje pesan las imposiciones de cada período artístico y de la propia del género correspondiente. (…) pero, el personaje responde además a las

> exigencias de otros códigos, principalmente, los que encarnan los sistemas de valores de cada época histórico-cultural en los más diversos ámbitos: político, económico, social, ético, religioso, ecológico, etc. En este sentido, sí puede decirse que todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo; es una realidad compleja (1993: 103).

A pesar de que en el apartado anterior hemos venido tratándolo de manera indistinta como personaje y héroe lo que ahora pretendemos es despejar las dudas que pudiera suscitar el uso indistinto de ambos vocablos. Mientras el personaje denota una posición actancial, desempeñando una u otra función en la historia que se narra, el héroe remite a una categoría ética, ideológica. Deliberada o indeliberadamente, consciente o inconscientemente, el héroe posee una cosmovisión, adopta una actitud ante el mundo bajo la que discurre una corriente que se nutre de la esfera de los valores. Echemos un vistazo a las seis acepciones que la RAE ofrece del concepto de héroe:

> 1. Persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes.
> 2. Persona que lleva a cabo una acción heroica.
> 3. En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada.
> 4. Protagonista de una obra de ficción.
> 5. Persona a la que alguien convierte en objeto de su especial admiración.
> 6. En la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y de un ser humano, por lo cual lo reputaban más que hombre y menos que dios: p. ej., Hércules, Aquiles, Eneas, etc.

Observamos que, a excepción precisamente de la cuarta, referida al personaje en tanto que actante, casi todas las demás hacen referencia a una dimensión axiológica integrada por valores positivos como *la hazaña, la acción heroica, la acción valerosa y arriesgada o el personaje cuya acción causa admiración.* El heroísmo invita a pensar en una modalidad de acción, en una forma de actuar que constituye un modelo, un ideal, una fuente de imitación. Esta perspectiva constituye un punto de partida idóneo desde donde poder comenzar el análisis del héroe literario. El insigne poeta y ensayista Pedro Salinas comienza su conocido artículo *El héroe literario y la novela picaresca española* afirmando que el héroe no es más que el personaje protagonista de ficción; así, explica, "el héroe es el individuo que ocupa la posición central de la obra, y nada más" e insiste en esta idea más adelante al señalar que "¿valiente o pusilánime?, ¿alma noble o vulgar? Nada de eso va implicado en el último concepto de héroe; el único requisito es que esté plantado por la voluntad del autor en el centro de la escena (...)" (1983: 39). Al mismo

tiempo rechaza la desmedida extensión en el uso de las nociones de héroe y heroísmo hacia posiciones no heroicas, lo que, por otra parte, y a nuestro entender, no dejaría de ser un correlato fidedigno de la evolución descendente del mundo occidental desde cimas aristocráticas hacia valles democráticos. Ahora bien, unas páginas más adelante, el autor no duda en afirmar que,

> (en los siglos XVI y XVII) ocurre una verdadera revolución en el concepto de héroe literario: que en el torbellino de acciones, conflictos, errores y triunfos de esa época, toma forma una nueva idea de héroe literario, iniciando su triunfal carrera hacia lo que iba a ser el héroe literario de nuestro tiempo (...) Claro que el nuevo héroe literario, novelesco para más señas, se aleja del *viejo ideal de humanidad heroica* ya que el héroe de las novelas obra en completa oposición a los rasgos de carácter y a la heroica dignidad de los antiguos héroes romanos. (1983: 43 y 44)

En otras palabras, el propio Salinas refrenda nuestro argumento cuando se refiere al nacimiento del pícaro como "(un) nuevo héroe, (cuya) personalidad (y) visión del mundo estaban dotados de gran fuerza de atracción. Era en realidad un nuevo héroe, *hechura de una nueva posición general ante lo humano*, tomada en un país particular, España" (1983: 47). Al armar su argumentación en torno a una nueva figura literaria moderna, como es la del pícaro – una nueva modalidad de héroe – reconoce que si bien ha desaparecido todo atisbo de heroísmo en el sentido tradicional de la palabra, este nuevo héroe literario, sí posee, en cambio, *una visión del mundo, hechura de una nueva posición general ante lo humano*. En efecto, el pícaro también posee una actitud ante la vida preñada de un valor ético o ideológico cualquiera que sea su contenido concreto. Es decir, la antigua concepción heroica de la epopeya sigue siendo válida para analizar el personaje novelesco moderno a pesar de que haya abandonado hace ya tiempo cualquier asomo de heroísmo en su pensar y hacer fictivos. En la medida en que pueda ser examinado desde una perspectiva axiológica, la noción del *héroe* no solo sigue plenamente vigente, sino que posee una entidad mayor que la del mero personaje. Así, el héroe literario moderno – el héroe novelesco – es aquello que queda del héroe cuando vacía su contenido heroico.

Secundan nuestra tesis autores como Álamo Felices, quien, a propósito de la naturaleza actancial del personaje defendida por Propp en su estudio *Morfología del cuento* (1928), afirma que "(además), la morfología *proppiana* tampoco escapa, tanto en la distribución que realiza de las funciones entre los personajes como en el propio

desarrollo de las mismas, d*e la centralidad y supremacía de la figura del héroe en su configuración ético-moral y sociológico-histórica en las que aparece*" (2013: 181). Para Reis y Lopes, cualquier análisis teórico centrado en el concepto de héroe "se relaciona directamente con una concepción antropocéntrica de la narrativa: se trata de considerar que la narrativa existe y se desarrolla en función de una figura central, protagonista cualificado que se destaca por esa condición de las restantes figuras que pueblan la historia." Pero como ellos mismos aseguran a renglón seguido, "incluso en análisis de tipo funcionalista *es difícil despojar al héroe de las connotaciones valorativas* que se han enunciado aquí" (1996: 117). Por su parte, Rosa de Diego no duda en afirmar que:

> El término héroe, en el terreno de la literatura, puede aludir al protagonista de un relato, de un poema o de una obra de teatro, a ese personaje que se diferencia de todos los demás, que con sus actos representa a un *tipo de individuo, refleja el imaginario de un autor y/o de una época, y permite así observar qué características esenciales encarna el deseo fundamental del hombre en un momento determinado*. El héroe literario va a ser en este sentido el ejemplo personalizado de un siglo, la representación y el arquetipo de una norma. Por otra parte, hay que señalar que este héroe, a pesar de morir en la ficción, permanece vivo a través de la historia literaria, en la lectura y, en este sentido, se acerca al concepto de mito en cuanto que la eternidad de la literatura le hace inmortal (2000: 57). [La cursiva es nuestra]

Si estamos sosteniendo la asociación entre la figura del héroe y la idea de *valor* resulta imprescindible asumir que el mundo de ficción en que está inmerso el héroe, un mundo que usualmente actúa de correlato de la sociedad en que está inmerso el autor, posee una serie de valores dominantes. Así pues, una de las claves para desentrañar la problemática en torno a la figura del héroe radica en la actitud del personaje hacia ese mundo, en su toma de posición valorativa respecto a la sociedad en la que ejerce su papel actancial. De ahí que Aguirre Romero en un artículo dedicado al estudio de una serie de héroes literarios modernos, tras afirmar que "la vinculación entre los valores heroicos y los valores sociales es básica para comprender la transformación que se produce al llegar a la época contemporánea" asegure que:

> Para que aparezca el héroe la sociedad ha de tener un grado de cohesión suficiente como para que existan unos valores reconocidos y comunes. Sin valores no hay héroe; sin valores compartidos, precisando más, no puede existir un personaje que permita la ejemplificación heroica. El héroe es siempre una propuesta, una encarnación de ideales. La condición de héroe, por tanto, proviene tanto de sus acciones como del valor que los demás le otorgan. Esto permite que la dimensión heroica varíe en cada situación histórica dependiendo de los valores imperantes. Independientemente del grado de presencia real de las virtudes en una sociedad

> determinada, ésta debe tener un ideal, una meta hacia la que dirigirse o hacia la que podría dirigirse. (1996: 1-2).

González Escribano, por su parte, sostiene que a pesar de la inadecuación del héroe tradicional a la sociedad y la literatura actuales, a pesar de que "efectivamente se puede hablar de una degradación de los personajes de interés literario en el curso de los últimos dos o tres mil años, la relativización de los valores que se ha seguido de la aparición de sociedades menos autoritarias *no es tal que el contenido ético del concepto de héroe se haya desdibujado totalmente* (...)" (1981: 372). También Blanch comparte la tesis de la identificación del héroe (literario) con la dimensión axiológica. A su juicio, y dado que "en cada héroe literario se cifran ejemplarmente las principales aspiraciones de una época determinada, así como las virtudes humanas más elevadas" (1995: 73), el héroe podría ser definido como "el protagonista de un relato que encarna en sí mismo un aspecto importante de la aventura de ser hombre o del sistema de valores del grupo humano al que pertenece" (1995: 75). Así, el héroe literario deviene una construcción textual que posee un carácter representativo de la persona humana.

Por último, dado que nuestro particular objeto de disección es un tipo de héroe caracterizado por la tendencia a la negación, cuyo alimento nutricio es un paralizante nihilismo pasivo – este es el rótulo que debiera figurar como frontispicio que corona el edificio que estamos construyendo – nos arriesgamos a que pueda ser clasificado como antihéroe. Nicolás Casariego se inclina por utilizar esta nomenclatura en su ensayo *Héroes y antihéroes*. Tras definir al héroe como "personaje virtuoso que ha realizado una hazaña admirable para la que se requiere mucho valor" – vindicando, por tanto, una exigencia axiológica para la noción del héroe – concibe al antihéroe como "personaje que desempeña las funciones propias del héroe tradicional, pero que difiere en su apariencia y valores" (2000: 8). A su juicio, el antihéroe, a diferencia del héroe:

> Se busca, pero no se encuentra, surge de la observación prosaica de la realidad en una lucha cotidiana en la que ya no priman las certezas sino la ambigüedad. Hijos del pesismismo [algunos antihéroes] ya no constituyen modelos a seguir, nacen como respuesta a un presente no deseado y viven sin ninguna promesa de futuro (2000: 10).

Por nuestra parte, somos reacios a usar este marbete. El héroe podrá encarnar unos valores positivos o negativos, podrá, por tanto, serle añadido al sustantivo que lo identifica cualquier adjetivo que permita precisar su identidad, pudiendo incluso llegar

la identidad a diluirse fruto del más exacerbado nihilismo, pero poco o nada aporta el término antihéroe. Como arguye González Escribano:

> El héroe encarna sin duda unos valores y el antihéroe no, luego es técnicamente un no-héroe con relación a tales valores patrón, pero en absoluto lo convierte esa circunstancia en un malvado o un bufón despreciable sino tan solo en un ser que se rige por valores alternativos que el escritor puede asumir e incluso tratar de inculcar a sus lectores. Para entender el funcionamiento lógico de categorías como las de héroe y antihéroe conviene tener presente que sus contenidos respectivos son valores y que al usar el término antihéroe estamos tomando tácitamente una postura en el latente conflicto de valores, i.e., asumimos como valores por antonomasia unos (los de la clase dominante, por ejemplo) y convertimos a los valores alternativos en "carencias" o "negatividades", lo cual es naturalmente arbitrario. *Por eso, el concepto de antihéroe es en último término superfluo y tendencioso y podemos arreglarnos perfectamente con el de héroe* (siempre que estemos dispuestos a reconocer el pluralismo de los valores, claro está, y con él el auténtico carácter de esa oposición de categorías) (1981: 377) [La cursiva es nuestra]

3.2.1 LOS ATRIBUTOS DEL HÉROE: EL HEROÍSMO

Con anterioridad a nuestra inmersión en el estudio del héroe literario propiamente dicho, y en particular de los héroes literarios modernos, en cuyo marco situamos al héroe escindido, hemos de abordar el examen de los diversos atributos que nutren el heroísmo desde perspectivas ajenas a la literatura como la antropología, el psicoanálisis o la mitología. Ahora bien, no obstante haberse extendido su significado a territorios ajenos al literario, el campo semántico del heroísmo hunde sus raíces precisamente en el fecundo ámbito de la epopeya y la tragedia griegas.

Atributos del héroe son la voluntad, la fuerza, la nobleza, la acción, el coraje, la capacidad de afrontar el riesgo de muerte, el dominio de sí mismo o la grandeza de carácter. En general, el heroísmo es visto "as a revelation of the luminous sovereignty of the act; heroic authenticity or substance needs to determine itself through the verb rather than the substantive", afirma Brombert parafraseando a Maurice Blanchot. A su juicio, héroe y heroísmo se cifran en lo siguiente:

> They were revered honoured. (…) Their characteristics, behind the multiplicity of individual types, are fairly constant: they live by a fierce personal code, they are unyielding in the face of adversity; moderation is not their force but rather boldness and even overboldness. Heroes are defiantly committed to honor and pride (1999: 2-3).

En primer lugar, el héroe es fuente de imitación, es un modelo que representa un ideal: el de lo noble. Desde una perspectiva antropológica Max Sheler examina en su ensayo *Modelos y jefes* la figura del héroe a propósito de explorar la relación – y las diferencias – que existen entre jefes y modelos. Mientras un jefe, un caudillo, opera únicamente sobre la voluntad del individuo, los modelos inciden en la conciencia de valores del individuo hasta el punto de configurar su centro neurálgico y determinar el campo de acción posible de su querer y obrar. Un modelo, preñado de significación valorativa, es fuente de imitación para el individuo; sería algo así como un ejemplo, un ideal que se alimenta de una serie de valores que hacen que ese modelo lo sea para alguien que decide imitarlo. En otras palabras, un modelo es un valor encarnado en una persona, que lo imita, pues un modelo no exige acciones, no requiere ni resultados ni seguir una conducta, sino "un modo de ser, una forma del alma. Pero de este modo de ser deriva el querer y la acción" con sus correlativos valores del ser y del hacer. (Scheler 1961: 19).

Pues bien, Scheler contempla hasta cinco esferas de valores – lo religioso, lo espiritual-cultural (que engloba el conocimiento, la belleza, el derecho), lo noble, lo útil (lo civilizador) y lo agradable – que se corresponden con otros tantos *modelos-tipo*: el santo, el genio (artista, filósofo o sabio y legislador), el héroe, el conductor espiritual de la civilización y el artista en el arte de vivir. Entre esos cinco grandes modelos tipo o categorías axiológicas, Scheler ubica al héroe en tercer lugar por debajo del santo y del genio y por encima de los valores de la utilidad y lo agradable.

> Héroe es pues aquel tipo ideal de persona humana, semidivina (héroe de los griegos) o divina (dios de la voluntad y del poder de los mahometanos o de los calvinistas), que en el centro de su ser se consagra a lo noble y a la realización de lo noble, es decir, que se consagra a un valor puro, no técnico, y cuya virtud fundamental es una nobleza natural del cuerpo y del alma a la que corresponde la magnanimidad. (...) Si el santo es efusión del alma a la gracia y el genio superabundancia de pensamiento y contemplación espiritual, el héroe es superabundancia de voluntad espiritual, concentración, perseverancia y seguridad frente a la vida de los impulsos[11]; el héroe es hombre de poder, hombre de voluntad (Scheler 1961: 93-94).

[11] Los impulsos a los que se refiere Scheler bien podrían significar el *instinto* en Freud y la *voluntad* en Schopenhauer.

Por todo ello, el héroe es sobre todo un pragmático y realista hombre de acción a quien, ofreciéndosele el mundo en un primer momento como resistencia, como mundo real, porfía en introducir en él las ideas del genio; de ahí también que, a fin de no obrar a ciegas, sostiene Scheler, siempre haya de estar respaldado por una "cultura espiritual superior y una conciencia religiosa" (1961: 95). Al héroe lo definen la capacidad de sufrimiento y resistencia, así como un talante aristocrático para soportar la lucha. Podrá encarnarse en un cuerpo débil pero jamás tendrá una vitalidad débil. A juicio de Scheler, el estadista, el militar o el colonizador serían los principales tipos de héroe.

El héroe es sinónimo de acción y voluntad: "one might speak of a morality of will and action" (Brombert 1999: 3). De ahí que para Fernando Savater "el mundo del héroe [sea] la aventura: en ella hay que buscarle y allí alcanza la plenitud de su perfil" (1992: 169). Aventura concebida como *kairós* pleno de valor y significado, alejado del prosaico tiempo vacío del rutinario mundo moderno, garantía de la presencia de algo extraordinario, intenso y sorprendente, que auna una doble exigencia en el héroe: una buena dosis de pasión y esfuerzo y la asunción del riesgo de encontrar la muerte en la odisea que recorre. Para Scheler, "lo que determina su heroísmo no es el éxito, sino el ímpetu de sus actos", pues, como portador de todas las excelencias vitales, "su raíz última es el coraje, la intrepidez, su espíritu grande y activo" (1961: 135). Ahora bien, así como el santo vive, está y es por su *ser*, y el genio lo es por su *obra*, "el héroe vive y está en el *hecho* – que va más allá de la acción – [porque] el hecho es otra cosa que la acción: en él se resume la totalidad de una vida afanosa" (1961: 135).

El héroe es ejemplar: "through exaltation of will, action, and bravery, heroes were meant to be exemplary even when associated with uncontrollable darker forces" (Brombert 1999: 5). En la interminable tensión auténticamente trágica entre la libertad – el yo y el egoísmo – y la fatalidad – la identidad – la tarea del héroe es dar ejemplo con su acción de la virtud como fuerza y excelencia. No solo hace y hace lo que está bien, sino que ejemplifica por qué está bien hacerlo. De este modo, en el héroe confluyen el deber social y su voluntad subjetiva; o dicho de otro modo, hace lo que debe hacer y eso que hace y debe hacer es también lo que quiere. La tarea del héroe, su deber, no brota entonces del exterior, de una autoridad ajena a él, sino de su propia interioridad: el héroe funda su propia ley. Así, sostiene Savater:

> La virtud surge de su propia naturaleza, como una exigencia de su plenitud, no como imposición exterior. La virtud es tal porque expresa la fuerza del héroe, mientras que no puede decirse que el héroe sea tal por atenerse a la prescripción virtuosa; lo valioso de la virtud reside en su ejecutante ejemplar, el héroe, y no al revés (1992: 168).

Así pues, el héroe es sinónimo de poder, pero también y sobre todo, es pura voluntad: en ella reside su verdadero triunfo. En su actividad victoriosa "reconocemos nuestra independencia relativa de lo necesario y nuestro parentesco con los dioses, con lo que forma el sentido del mundo" (Savater 1992: 169). Es esta la misma idea que inspira a Blanch a evocar las palabras que dejó escritas Ernst Cassirer: "solo puede el hombre captar y conocer su propio ser en la medida en que sepa con seguridad expresar, en imágenes, a sus propios dioses" (1995: 15). En su singular condición autofundante, el héroe se descubre un ser independiente que se crea a sí mismo, en su seno halla la fuerza y sustancia que lo constituye. Su vocación de excelencia y la constante aspiración a conquistar su propia plenitud poderosa son manifestaciones de su virilidad. El héroe aspira "a la perfecta nobleza, a que su deber no se le imponga como una coacción exterior, sino que consista en la expresión más vigorosa y eficaz de su propio ser", donde la nobleza consiste en "no olvidar lo que uno es ni enajenarse por lo que la convención externa considera un bien, así como en no temer ni calumniar a la voluntad propia: en atreverse a querer" (Savater 1992: 186) Así pues, al héroe se le suponen valor y generosidad y una voluntad dispuesta a afirmarse sin concesiones. Pero, además de la nobleza y de una voluntad poderosa, el heroísmo es lucha contra la instrumentalidad del hombre, contra su reducción a lo utilitario e intercambiable. "Reivindicación activa de *un* hombre como un vigor irrepetible y no condicionado por ningún servicio exterior a sí mismo. Las tareas del héroe son menos importantes que la energía heroica con que son llevadas a cabo" (Savater 1992: 193). Finalmente, la tarea del héroe es universal y eterna, una misión incesante que exige no ser abandonada jamás; y es que, concluye Savater, lo que el héroe representa es demasiado importante para la vida como para que no la acompañe y la posibilite desde siempre.

Consustanciales a su condición heroica son también la aventura, la odisea, en fin, el viaje. Desde la perspectiva del psicoanálisis, Carl Jung concibe al héroe como una de las representaciones arquetípicas del inconsciente colectivo junto a otras como la sombra, la madre o el viaje. En tanto que arquetipo, el héroe es una manifestación o

contenido del inconsciente colectivo del ser humano con independencia de tiempo y lugar; en otras palabras, "es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre, designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato" (1981: 10-11) Pues bien, a juicio de Jung, el héroe sería una representación arquetípica "que hunde sus raíces en el heredado tesoro de posibilidades de representación (...) el más egregio símbolo de la *libido*" (1998: 184). Símbolo, por tanto, de energía y fuerza, dos de los atributos que lo constituyen. Como también lo son la aventura y la acción, las cuales generalmente adoptan la forma de viaje. A propósito del viaje, afirma Jung:

> Los héroes son casi siempre viajeros. El viajar es una imagen de la aspiración, del deseo nunca saciado que en ninguna parte encuentra su objeto, de la búsqueda de la madre perdida. En este sentido se comprende fácilmente la comparación con el sol; de ahí que los héroes sean semejantes al sol y sea legítima la conclusión de que el mito del héroe es un mito solar (…) ¡No hay camino! Hacia lo inalcanzado, hacia lo inalcanzable, hacia lo inexplorado, hacia lo inexplorable. ¿Estás dispuesto? (...) (1998: 218).

En la misma línea, Otto Rank analiza diversos mitos del origen y desarrollo del héroe en diferentes culturas centrando la atención en su naturaleza intrínsecamente viajera. En este sentido afirma que el mito del héroe destaca por,

> la descendencia de padres nobles, el abandono en un río – dentro de un recipiente – y la crianza a cargo de padres de humilde condición, a lo cual sigue, en el curso ulterior del relato, el regreso del héroe a sus primeros padres, con o sin el castigo que les corresponde. Es perfectamente evidente que las dos parejas paternas del mito corresponden a la pareja real y a la imaginaria de la fantasía novelesca. El examen más detallado revela la identidad psicológica de los padres humildes y los nobles, precisamente al igual que en las fantasías infantiles y neuróticas (1991: 87).

Por último, en su célebre ensayo *El héroe de las mil caras,* destinado al estudio del héroe desde una perspectiva mitológica donde aplica los principios del psicoanálisis, Joseph Campbell define al héroe como "el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales" (1959: 26).

> Un héroe cuya aventura mitológica discurre por un camino común como es el de la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de

> prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos (...) (1959: 35)

En suma, los tres últimos autores mencionados ponen el énfasis en uno de los elementos constitutivos de la condición heroica como es el del viaje. El héroe es por su propia naturaleza un viajero, real o simbólico, que tras abandonar su hogar en busca de aventuras, cuando no perece en la batalla, regresa para reintegrarse en el mundo que lo vio partir, más experimentado, más sabio.

A caballo entre la vida y la literatura, y a través de la figura literaria del Quijote, al que más tarde tendremos ocasión de referirnos a propósito de la tipología de héroes modernos, también Ortega se afana en diseccionar al héroe y el heroísmo en su obra *Meditaciones del Quijote*. Así como el hombre masa, la antítesis moderna del héroe, se caracteriza por "el miedo y la pereza en el rencor (…) el héroe avanza recto y raudo, como un dardo, hacia una meta gloriosa" (2001: 51 y 66) que corona un proyecto vital propio y singular, una misión, un sentido de vida que le va a exigir precisamente salir a la aventura, iniciar un viaje, una búsqueda, un movimiento en pos de uno mismo. Así, dice Ortega:

> Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. El héroe está definido por la no aceptación de la realidad, de lo que es, y por una voluntad de modificación de la realidad; es decir, de aventura; esta consiste fundamentalmente en un proyecto. (…) Y este querer ser él mismo es la heroicidad. (…) Su vida es una perpetua resistencia a lo habitual, un perenne dolor. (…) [Y] ante el hecho de la heroicidad, o nos lanzamos hacia el dolor, por parecernos que la vida heroica tiene sentido, o damos a la realidad el leve empujón que a esta basta para aniquilar todo heroísmo (2001: 227-228).

Ciertamente, la búsqueda de sí mismo, si es auténtica y profunda, lo aboca a uno a un destino trágico. Sin embargo, consustancial es al héroe querer su trágico destino, el *amor fati*. Y es que, como sostiene Ortega, al héroe le ocurre lo que le ocurre porque quiere; porque quiere ser él mismo.

3.2.2 HÉROES LITERARIOS: EL HÉROE CLÁSICO

Tras haber husmeado en el abanico de atributos que caracterizan al héroe regresamos al ámbito literario donde emprenderemos el rastreo de su origen en la literatura griega. Para Ernst Curtius, el héroe, en principio privativo de la epopeya (griega, alemana, francesa) es un ideal humano, como lo son el santo y el genio. En tanto que encarnación del valor vital de lo noble, Curtius suscribe la tesis de Max Scheler cuando afirma:

> El héroe es un tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble, hacia valores vitales puros, no técnicos, y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y el alma. Esto determina su grandeza de carácter. La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo pero la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder, a la responsabilidad, a la osadía (1955: 242).

Curtius matiza que el héroe puede adoptar dos formas esenciales, una basada en la virtud heroica y la otra en la virtud marcial, reuniendo en su figura valor y sabiduría. Así, "el héroe es, como sabio y como guerrero, un tipo básico de la antropología homérica" (1955: 249) La fusión valor/sabiduría homérica evoluciona en Virgilio, de tal modo que en su *Eneida* "la virtud moral – la piedad y la justicia – sustituye en Eneas a la *sabiduría* y crea, junto con la destreza en las armas, un equilibrio al parecer sin conflictos" (1955: 250). Octavio Paz, por su parte, centra su examen del mundo heroico no tanto en el héroe épico cuanto en su sucesor, el héroe trágico, poniendo el énfasis en su vertiente religiosa, pues la tragedia no tiene por objeto sino el destino de su héroe protagonista en diálogo con los dioses.

> Los héroes ya no son los muertos localizados en una tumba y se convierten en figuras míticas en las que el pueblo desterrado ve su pasado como algo lejano y entrañable al mismo tiempo. El mito se desprende del himno religioso y de la plegaria y tomando como materia propia a los héroes, se convierte en la substancia de la epopeya. (…) La religión griega es la religión olímpica donde tiene lugar el culto a los héroes, al hombre divino en el que confluyen y luchan los dos mundos: el natural y el sobrenatural. Desde su nacimiento la figura del héroe ofrece la imagen de un nudo en el que se atan fuerzas contrarias: su esencia es el conflicto entre dos mundos. [Por eso] toda la tragedia late ya en la concepción épica del héroe (1972: 198-199).

El héroe trágico, rescatado por el humanismo renacentista primero y por el romanticismo de finales del siglo XVIII después, prefigura en cierto modo el arquetipo del héroe escindido pues en lo más hondo de su ser late ya un abismo infranqueble del que además es consciente: el insoluble conflicto entre libertad (conciencia, o mejor,

conciencia de sí) y fatalidad (destino). Sin embargo, la distancia que media entre ambas clases de héroe es insalvable pues como tendremos ocasión de demostrar nuestro héroe escindido no posee ni la voluntad ni la fuerza que empujan al héroe trágico a llevar al extremo su propio ser y más allá, a violar los límites sagrados, pero también a aceptar el destino al que está abocado.

Por su parte, Lukács distingue entre héroe épico, héroe trágico y filósofo. Las tres figuras integran la panoplia de héroes clásicos. El armónico y equilibrado *héroe épico* no necesita del pensamiento ni de la filosofía pues no distingue entre existencia y esencia, entre ser y destino. Ante él no se abre ningún abismo, no hay escisión entre su yo y el mundo, entre alma y acción. El héroe se limita a salir en busca de aventuras, las vive y regresa. Además, la epopeya tiene lugar en sociedades cerradas cuya jerarquía de valores nadie pone en duda. "No hay todavía interioridad porque aún no hay un Afuera, ninguna alteridad del alma. Al irse esta de aventuras y superarlas, desconoce la real fuente de la búsqueda y el peligro real del hallazgo: jamás se pone esta alma a sí misma en juego: aun no sabe que se puede perder ella a sí misma y jamás piensa que tenga que buscarse." (Lukács 2016: 56).

En cierto sentido el héroe se revela como un factor conservador que restablece un orden moral conculcado. Evidentemente, el paso de la antigüedad al prosaico mundo moderno es precisamente el tránsito de un mundo cerrado a otro abierto y plural, campo abonado para la brotadura del relativismo y la ambigüedad. En efecto, la ambigüedad axiológica, ideológica o ética generan la aparición de un conjunto de escisiones y abismos en el ser humano cuya representación literaria correrá a cargo de un nuevo género y una nueva figura heroica: la forma novelesca y su variada gama de héroes problemáticos. Ya la evolución de los géneros hacia la aparición de la tragedia revela el surgimiento de las primeras escisiones, de los primeros abismos que siente el hombre: entre libertad y fatalidad, entre el yo y el mundo, entre el ser y el deber-ser, entre la vida y la esencia. Si la épica, la epopeya, se cuestionaba el modo de hacer esencial la vida, la tragedia, por su parte, se interroga sobre cómo hacer viva la esencia, pues el héroe trágico, abocado al destino que lo va configurando, en el proceso de su propia creación, comienza a ser consciente de que,

> la esencia pura crece a vida en el destino configurador y en el héroe que se encuentra creándose, y la vida mera se hunde en el no-ser ante la realidad, única verdadera, de la esencia: se ha alcanzado, más allá de la vida, una altura del ser rica de floreciente plenitud frente a la cual la vida común no se puede utilizar ni siquiera como contrapuesto. (Lukacs 2016: 62).

De todas formas, hay que subrayar que Lukács deja claro que el héroe trágico aun ignora toda interioridad "pues esta nace de la hostil escisión de alma y mundo, de la penosa distancia entre la psique y el alma" (2016: 118). Si el objeto de la epopeya es el yo empírico, el de la tragedia es el yo inteligible. Según Lukács, "la epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusa; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida" (2016: 88). Al fin y al cabo, el héroe épico ni es ni alcanza a ser nunca un individuo, pues, en realidad, el suyo no es un destino personal sino el de toda una comunidad. Además, como sostiene Ortega, si partimos de que "héroe es quien quiere ser él mismo, Aquiles [por ejemplo] no es un héroe épico sino una *figura épica*. No cabe héroe épico porque no hay libertad, está *condenado, predeterminado*. Aquiles hace la epopeya, el héroe la quiere. (Ortega 2001: 231) El homogéneo mundo interior de los hombres no produce distinciones cualitativas. La interioridad aislada no es posible. El tránsito de la epopeya a la novela consiste precisamente en dar forma a esa interioridad problemática, a esa autoconsciencia de la alteridad del mundo exterior del que surge el héroe problemático. Y es que, a diferencia del héroe épico, el héroe novelesco se halla en permanente búsqueda, es un alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y por esa prueba, de su medida, descubre su propia esencia. (Lukács 2016: 118)

3.3 HÉROES LITERARIOS MODERNOS: EL HÉROE NOVELESCO

Northrop Frye estudia los distintos modos ficcionales, trágicos y cómicos, que ha dado la historia de la literatura desde el punto de vista del poder de acción del héroe que protagoniza las diversas ficciones literarias. Así, "las ficciones pueden clasificarse, no moralmente, sino de acuerdo con el poder de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo." (Frye 1991: 53) A continuación distingue cinco tipos de héroes que se corresponden con otros tantos modos ficcionales.

En primer lugar, *el héroe mítico*, superior a los demás hombres en grado y clase, es un ser semidivino y la historia que le incumbe será un mito en el sentido habitual de relato acerca de un dios. En segundo lugar, el *héroe típico del romance*, protagonista de leyendas y cuentos populares y cuyas acciones son maravillosas, es superior en grado a los demás hombres y al medio ambiente, aunque él se identifica como ser humano. En tercer lugar, emerge el héroe como jefe, superior en grado a los demás hombres, pero no al medio ambiente natural. Tiene autoridad, pasiones y poderes, pero está sujeto tanto al orden social como al orden de la naturaleza. Es el héroe clásico: épico y trágico. Frye lo denonima *mimético elevado* frente al cuarto tipo de héroe, el *mimético bajo*, el héroe realista, que no siendo superior ni al resto de los hombres ni al propio medio ambiente sino "uno de nosotros", protagoniza la mayoría de la ficción realista y la comedia. Por último, inferior en poder o inteligencia al resto de hombres, porque no puede o porque no quiere, hallamos al héroe de la servidumbre, de la frustración, del absurdo, *el héroe del modo irónico*. (1991: 53-55)

A juicio de Frye, "durante los últimos cien años la mayor parte de la ficción seria ha tendido cada vez más a ser irónica en su modo" (1991: 55), tal y como refleja la progresiva presencia de nuestro héroe escindido, adscrito a la última de las categorías señaladas, tanto en la novela realista, pero sobre todo en la narrativa moderna. En su opinión, la consideración heroica del héroe ficcional dibuja una curva descendente a lo largo de la historia de la literatura que no es otra cosa que la representación literaria del proceso de desacralización experimentado por la misma civilización occidental cuyo colofón ha sido la aparición de la novela, en tanto que género literario específicamente moderno, y de su héroe protagonista. Para Octavio Paz, el desarrollo de la literatura desde la antigüedad griega hasta la modernidad resulta ser un proceso de deserción de su naturaleza sagrada, abandono que conlleva la desaparición del héroe:

> El artista (moderno) se inclina sobre su obra y no ve en ella sino su propio rostro que, atónito, lo contempla. Los héroes modernos son tan ambiguos como la realidad que los sustenta. (…) Para los antiguos el mundo reposaba sobre sólidos pilares; nadie ponía en duda las apariencias porque nadie dudaba de la realidad. En la edad moderna aparece el humor, que disocia las apariencias y vuelve real lo irreal, irreal lo real. El arte "realista" por excelencia, la novela, pone en entredicho la realidad de la llamada realidad. La poesía del pasado consagra a los héroes (…) La novela moderna los examina y los niega, hasta cuando se apiada de ellos (1972: 217-218).

Sostiene Savater que "la desventura del héroe no es nueva: lo nuevo de la modernidad es la sensación de esterilidad y absurdo que rodea a esa desventura, el vacío social en torno al héroe" (1992: 200). Del mismo modo en que reconocemos vivir dramáticamente en un mundo que no es dramático, decía Santayana, podemos reconocer que el héroe se ve impulsado a vivir heroicamente en un mundo que no reconoce el heroísmo, que descree públicamente de él, que se complace en su derrota. El individuo moderno ha descubierto que toda sustancialidad flota en la expansión de la reflexividad.

> Hemos hallado en nosotros la única sustancia verdadera: por eso tuvimos que abrir abismos insalvables entre el conocimiento y la acción, entre el alma y la figura, entre el yo y el mundo, y permitir que toda sustancialidad situada al otro lado del abismo se disipara en reflexividad; y por eso nuestra esencia hubo de convertírsenos en postulado, y por eso tuvimos que poner entre nosotros y nosotros mismos un abismo todavía más profundo y amenazador. (Lukacs 2016: 60)

Mientras la epopeya con su forma acabada tiene por objeto el destino de una comunidad, la novela, cuya forma exterior adopta la de la biografía del héroe que la protagoniza, tiene por destino el personal del individuo. Es un lugar común, por tanto, asignar a los héroes clásicos, sobre todo al héroe épico, la condición de *personaje-que-actúa*, como si todo él no fuera sino acción y aventura. Pero no hay que perder de vista que, si ahondamos en el auténtico sentido de su actividad, esta se revela ilusoria, más aparente que real. Pese a las vicisitudes que el héroe épico experimenta a lo largo de la acción, en el transcurso del camino que lo conduce a la victoria, su seguridad interior no es controvertida en ningún momento, por lo que queda excluida toda aventura en sentido riguroso. De ahí que Goethe y Schiller juzgaran como pasiva la épica del héroe clásico. Sin embargo, sostiene Lukács, "la pasividad de los héroes de novela no es una necesidad formal, sino que caracteriza la relación del héroe con su alma y la relación con el mundo que le rodea (…) [y] tiene una cualidad psicológica y sociológica propia y determina un tipo preciso de las posibilidades constructivas de la novela" (2016: 119).

Repitámoslo una vez más: la novela es la epopeya de un mundo sin dioses. El proceso de desacralización del mundo surgido de los rescoldos de la Edad Media se hace más visible conforme se suceden los siglos hasta que hacia finales del siglo XVIII, época en que emplazamos el inicio de nuestra contemporaneidad – *tiempo actualísimo* en palabras de Hegel – alcanza su cénit fruto de las distintas revoluciones liberales y estéticas que acaecen. Y si convenimos en que la novela es el género propio de la

modernidad, hay que aceptar que su héroe, el héroe novelesco, es el héroe literario moderno por antonomasia. Ahora hemos de interrogarnos por la tipología de héroes modernos que habitan la novela. A partir del esquema ofrecido por Lukács – él contempla hasta tres grupos de héroes, a saber: los héroes del idealismo abstracto, los del romanticismo de la desilusión y los de la novela de formación – nosotros fijaremos nuestra atención en estos dos últimos pues entendemos que el primero, el héroe inscrito en el idealismo abstracto y ejemplificado en el Quijote, se corresponde mejor con el período literario que discurre entre el final de la Edad Media y el comienzo del romanticismo. No obstante, diremos algunas palabras sobre esta modalidad de héroe moderno.

El héroe del idealismo abstracto, sostiene Lukács, privado de toda problemática interna que excluye, por tanto, todo sentimiento trascendental de distancia, toda aptitud a vivir las distancias como realidades efectivas, posee un alma que no alberga ni la duda ni la búsqueda ni la desesperación capaz de hacerle salir de sí. Porque, a diferencia del héroe escindido, Alonso Quijano posee las cualidades del héroe clásico – voluntad, resolución, lucha – aunque ha topado con un mundo que dista mucho de ser aquel que servía de marco para el héroe clásico. Así, afirma Ortega, Don Quijote es *querencia real*, voluntad, esfuerzo y ánimo; sin embargo, "la querencia es real pero lo querido es irreal" (2001: 225). Más que la aventura, lo real es precisamente el ansia aventurera. De ahí su naturaleza grotesca, el estar fuera de sitio, la excentricidad propia de aquellos "hombres decididos a no contentarse con la realidad" (2001: 226). En Don Quijote se reúnen los atributos del caballero medieval, pero el mundo en el que ha sido insertado ha cambiado, ha dejado de ser heroico, es el mundo prosaico de la modernidad. El héroe, privado de toda problemática interiormente vivida, ignorando toda tendencia y toda aptitud a orientar sus actos hacia el interior (Lukács 2016: 126), no es sino pura actividad. A partir de este primer estadio de la historia de la novela emerge la nostalgia por un mundo donde los dioses han abandonado la escena; una profunda melancolía envuelve al individuo consciente de que el tiempo puede superar a lo eterno y de que solo puede aspirar a refugiarse en su interioridad frente a la bajeza prosaica de la vida exterior. Dejando a un lado al héroe del idealismo abstracto, encarnado en la figura del Quijote, distinguiremos hasta cuatro clases de héroes literarios modernos: el héroe

ilustrado protagonista de las novelas de formación (*Bildungsroman*), el héroe romántico, el héroe realista y, por último, el héroe escindido, estribadero de nuestra investigación.

3.3.1 EL HÉROE DE LAS NOVELAS DE FORMACIÓN

Si hay un escritor que partiendo de un romanticismo temprano encarna a la perfección al hombre ilustrado es Goethe, quien, para finales del siglo XVIII, en pleno apogeo del idealismo alemán, representa el ideal de plenitud humana de la cultura contemporánea europea. A juicio de Magris, Goethe celebra el hacer, la actividad, el obrar, el incesante actuar *faustiano*. Por ello, el asunto de la formación, del aprendizaje, se convierte en un elemento esencial en el desarrollo del programa ilustrado de emancipación de un individuo que ha de formarse íntegramente en todas sus potencialidades, "un individuo completo que se construye completamente en armonía con la sociedad" (Magris 1989: 56). Ahora bien, como tendremos ocasión de examinar a propósito del héroe escindido, la crisis de la cultura ilustrada, no solo en Alemania sino en toda Europa, consistió, y consiste – pues su resaca aún perdura en nuestro siglo XXI – a juicio de Magris, en el rumbo que tomó el programa ilustrado marcado por la unilateralidad en la formación del individuo. Asentada esta exclusivamente sobre su vertiente racional mutilaba con ello parte de su riqueza potencial y su humanidad. El proyecto ilustrado, cuyo origen radica en la lucha por emancipar al hombre de las garras de la superstición, degeneró en mero mecanismo productivo para el mercado que exige la conversión del individuo en elemento útil y activo en el engranaje social. Así, dice Magris:

> La esencia de la *deutsche klassik* – por extensión de la cultura del gran estilo, del programa ilustrado europeo – es la tentativa de encontrar una solución a este problema, de no pagar ese dolorosísimo precio – la renuncia a la plenitud del desarrollo de la persona – a pesar de continuar persiguiendo el progreso de la totalidad social. (1989: 56)

Se trata del gran conflicto entre la poesía del corazón y la prosa de la realidad, entre el vivir poéticamente tratando de dotar de significado a cada acto que el individuo lleva a cabo, de evitar la mera funcionalidad de las actividades vitales, en el anhelo de un sentido profundo y sobre todo irrepetible, y el mundo como engranaje social, como mecanismo abstracto donde *chronos* marca el devenir inasible del individuo convertido

en cifra, en mera función necesaria para su sostenimiento y desarrollo eficiente. Pues bien, la novela goethiana *Wilhem Meister,* cuyo tema "es la reconciliación del individuo problemático, guiado por el vivido ideal, con la concreta realidad social" (Lukacs 2016: 163), cuenta la historia de un individuo que a medida que crece y se hace adulto, se resigna a renunciar a los sueños totales de la poesía del corazón, al desarrollo pleno y completo de la propia persona, para insertarse en el orden prosaico de las cosas. La reconciliación entre idealismo y romanticismo opera como síntesis dialéctica de las duras luchas y extravíos que experimenta el héroe, quien, tras salir al mundo en busca de aventuras con el ánimo de adquirir experiencias, en busca de una plenitud que intuye huidiza, regresa madurado para finalmente reintegrarse en la sociedad de la que partió asumiendo una reducción de su propia personalidad y renunciando a una realización superior. El héroe buscará acomodo y dar cumplimiento a lo más interior de su alma en las estructuras e instituciones de la sociedad a través de lazos de solidaridad y colaboración con los individuos de la comunidad en la que se integra; a juicio de Lukács, a través de "un recíproco limarse y acostumbrarse entre personalidades antes solitarias y caprichosamente limitadas a sí mismas; fruto de una resignación rica y enriquecedora, coronación de un proceso educativo, madurez conseguida y conquistada" (2016: 164).

Lukács sostiene que "el sentimiento básico, robusto y seguro, de esta forma novelística nace, pues, en última instancia, de la relativización de su personaje central, cosa a su vez condicionada por la creencia en la posibilidad de comunes destinos y comunes configuraciones de la vida" (2016: 167). En nuestra opinión, si bien es innegable su carácter problemático, ha de admitirse, en cambio, que a diferencia de la decepción que sufre el héroe romántico, quien rumia su desilusión en una absoluta soledad fruto de un repliegue interior voluntario y radical ante la imposibilidad de actualizar esencial y totalmente su anhelo de absoluto, el protagonista de la novela de formación asume que la realidad de no poder satisfacer todos sus ideales no constituye una resignación fatal sino un equilibrio entre el alma y el mundo, entre el yo y el ideal del otro. La asunción de compromisos sociales, es decir, la aceptación de la presencia de la alteridad con sus propios deseos y sus ideales, siendo inevitable, puede y debe ser conciliada con la preservación para uno mismo de la interioridad que tan solo es realizable en el alma.

3.3.2 EL HÉROE ROMÁNTICO

Advertimos de entrada que abordaremos en extenso el análisis de esta modalidad de héroe moderno dado que no pocos atributos del héroe protagonista de la mayoría de las obras adscritas a este movimiento artístico nutren igualmente la identidad de nuestro héroe escindido. Frente al ideal encarnado por el héroe de las novelas de formación – el civilizado héroe de la resignación madura – se alza rabioso el héroe romántico, el artista por excelencia, un genio, un rebelde, un individualista, un solitario. El héroe romántico, sostiene Aguirre Romero, es la primera manifestación de lo que Lionel Trilling calificó como *yo-antagónico,* pues, a partir del romanticismo se abre una barrera entre el artista y la sociedad.

> El arte dejará de servir a los fines integradores que tenía en sus orígenes y se situará en un espacio permanente de denuncia contra la sociedad. Ya no se hace "arte" para que la comunidad se identifique como tal alrededor de unos objetos simbólicos, sino para denunciar, para atacar los cimientos de esa misma sociedad. Se inicia una profunda renuncia de la función originaria del arte en favor de un arte individual que no asume la visión de la comunidad, sino la visión subjetiva (…) lanzado a la búsqueda de lo individual. (1996: 6)

Así, el romanticismo es tanto una época del arte como una actitud artística y vital ante la vida. Poetas como Von Kleist, Holderlin, Leopardi o Lord Byron levantan sus obras sobre los rescoldos de los antiguos héroes trágicos, uno de cuyos primeros rescates tuvo ya lugar en el renacimiento, pues no en vano la reflexión romántica es ante todo una concepción trágica del hombre y el mundo modernos. A juicio de Argullol:

> Todo arte verdaderamente trágico implica una consideración heroica del hombre: lo limitado de la condición humana deviene resignación o nihilismo si no está acompañada por la voluntad heroica de lo ilimitado. El yo romántico posee hasta la saciedad esta voluntad y aquella comprensión. (…) El romanticismo heroico [es] un arte cimentado en la delicada convergencia de violenta desesperación y gigantesca fortaleza. (1990: 13).

Frente a un ilimitado y único universo infinito, frente al absoluto, se halla el impotente yo limitado a quien ni la razón ni las ciencias son capaces de dar sentido. Al contrario, este yo limitado, tras cobrar consciencia de su limitación e impotencia, lucha denodada pero infructuosamente por recuperar la armonía entre ciencia y poesía, por restablecer una mágica relación participativa con la naturaleza que pudiera suturar la escisión cartesiana entre sujeto y objeto. La inutilidad de la tentativa prometeica de

robar el anhelado fuego de la unidad no arredra al poeta romántico ni a su héroe. Así, Empédocles, uno de los héroes románticos de Hölderlin, se arroja al Etna en cuanto comprueba trágicamente que en este mundo es inviable la comunión del héroe con la naturaleza. El yo se aferra a sí mismo. Se repliega sobre sí, sobre sus convicciones morales, pero no ceja en el empeño, no cesa la lucha. Michael Koolhas, el héroe de Von Kleist, convierte su ira justificada ante el agravio sufrido por el autoritarismo moral de la sociedad civil, depositaria de la recién inaugurada hipocresía burguesa, en una lucha sin cuartel que concluye en su propia destrucción. Sin embargo, la destrucción del héroe romántico es paradójicamente su victoria. El héroe romántico no cae derrotado, aunque caiga derrotado. Sigue siendo todo voluntad. Y conciencia.

El poeta romántico siente que la época de escepticismo que le ha tocado en suerte o en desgracia vivir – finales del XVIII – lo empuja a un furioso individualismo en el que la inspiración, y no la imitación, será la clave de su arte y con ello la mecha que prenderá el fuego de los distintos simbolismos que habitaron el arte y la literatura a partir del último tercio del XIX. Poeta romántico encarnado a menudo en el héroe que protagoniza sus propias creaciones donde convergen ficción y realidad. Si el repliegue hacia la única fuente que merece credibilidad, el yo, el subjetivismo, la interioridad, es la moneda que acuña el poeta romántico, su héroe es todo él un yo exacerbado: el origen próximo del solipsismo que, como veremos, envuelve el no-ser, la falta de identidad del héroe escindido. El artista-héroe, quien tiende a identificarse con su héroe protagonista – "joven, alma sensible, desdichado a causa de la injusta incomprensión de su época, hasta tal punto que se hace difícil distinguir lo que es el pensamiento del uno y del otro" (Argullol 1990: 36) – comparte algunos de los rasgos distintivos que definen a figuras próximas al héroe escindido pues ambos son a menudo hombres jóvenes y solitarios, dotados de una acusada sensibilidad artística, envueltos en nostalgia y melancolía. Sin embargo, la autoconsciencia del carácter irresoluble de la condición trágica del hombre que singulariza al héroe romántico no le arredra; antes bien, su actitud combativa no desemboca en abulia a diferencia de lo que sí sucede con el héroe escindido.

Jean Paul contemplaba la razón romántica como la actitud consistente en extraer la suficiente energía creadora del desencanto y la desolación que siente el hombre ante el descubrimiento de la imposibilidad trágica de conciliar los abismos y escisiones que

lo nutre buscando a través de la imaginación el camino de la plenitud y de lo ilimitado. Una actitud aristocráctica, individualista y libertaria. Una actitud que al tiempo que celebra la revolución liberal y la defenestración del feudalismo rechaza el incipiente orden burgués, pues, entre angustiado y nostálgico, intuye que ese nuevo orden abocará al ser humano a transitar la senda de la nivelación mediocre en que se tradujo, al fin, el ideal de igualdad. Así, el héroe romántico de Hölderlin aspira a:

> Abandonar los límites de lo cotidiano para elevarse hasta los más altos lugares que el hombre puede pisar (…) pues lo que lo asusta es la ausencia de diferencia, el verse confundido, atrapado por el infierno de la igualdad (…) La soledad, el aislamiento, la diferencia...es preferible ser el acusado único que uno más entre los jueces (Aguirre Romero 1996: 8).

Así como fuerza, voluntad y acción lo emparentan con el héroe clásico, nada queda en el héroe romántico de la actitud optimista que nutría su acción. La consciencia de su aciago destino lo tiñe de pesimismo. Para Argullol, a pesar de su rechazo al relativismo de los valores que su época le ofrece, ninguno de sus actos está guiado por la gratuidad ni el absurdo, sino por una vigorosa aceptación de los principios desagarrados pero voraces de la vida. El romántico no es un héroe decadente, pues "el sentimiento de fugacidad no le mueve ni a la renuncia ni al miedo, arriesga aumentar su dolor con el conocimiento de la verdad: conócete a ti mismo" (1990: 372) A juicio de Argullol, el suicida, el enamorado, el sonámbulo, el nómada o el genio demoníaco, todos ellos modalidades del héroe romántico, porfían en frenar el discurrir del tiempo recurriendo a la acción, única posibilidad de plenitud, como antídoto contra la ineluctable tarea corrosiva de la caducidad. Por ello, dos son los ejes sobre los que se articula la razón romántica: la conciencia – la percepción limitada – y el titanismo hacia el infinito, hacia un absoluto huidizo. El héroe romántico es todo él acción, voluntad y destrucción. Pero su destrucción, insistimos en ello, es su victoria porque su destrucción le confiere identidad. Su desafío individual frente a las normas, frente a la convención burguesa, frente a la encubierta dictadura de la homogeneidad social, en fin, frente al destino, son el último bastión de heroísmo como tal en la literatura occidental: un renacimiento del conflicto trágico entre libertad y necesidad.

Blanch define al héroe romántico como el protagonista dotado de una densa y profunda subjetividad que se sitúa frente al pragmatismo de la vida burguesa y el mero sensualismo de los filósofos de moda, cuyas cosmovisiones son incapaces de satisfacer

los apetitos y afanes inmoderados que amagaban con desbordar su auténtico y profundo yo. Por esta razón, "en contrapartida, [el héroe romántico] representará en el Arte una fuerte individualidad expansiva desde dentro, en enérgica colisión con la realidad histórica y concreta de su tiempo" (1995: 99). Ahora bien, el apasionado, rebelde y desbordante yo romántico, si bien emprende una lucha titánica contra todo límite que pudiera coartar su voluntad, contra toda forma que pudiera revestir el no-yo, es al mismo tiempo fuente de contradicciones y escisiones, es dueño de una conciencia de sí desgarrada entre la imposibilidad de alcanzar el infinito de su anhelo – la totalidad, el único – y las limitadas fuerzas de que dispone. Así pues, por un lado, hemos de subrayar que, en definitiva, el alma romántica se traducirá no tanto en el éxito o en el fracaso de su empeño cuanto "en la grandeza de sus afanes y la sublime radicalidad de sus fracasos al afrontar esta terrible contradicción que se verifica en el interior de su yo solitario" (Blanch 1995: 101). Por otro, el héroe romántico se convierte en precursor del héroe escindido, pues algunas de sus señas de identidad – las escisiones que asoman en la configuración de su yo fragmentado – se convertirán en atributos sustanciales del arquetipo literario que ocupa nuestra investigación.

Lukács, en cambio, juzga al héroe romántico como un sujeto fundamentalmente pasivo, "más contemplativo que activo" (2016: 146) que por esta razón se repliega sobre sí mismo negándose a actuar en el mundo externo y renunciando a jugar un papel en la estructura del mundo exterior. A su juicio, esta modalidad heroica sufre una insuturable escisión entre un alma más vasta que todos los destinos que la vida puede ofrecerle y una realidad estrecha de tal entidad que lo conduce a recluirse, a veces literalmente, en una interioridad experimentada como la única realidad, como la esencia del mundo. Esta insalvable inadecuación entre alma y mundo se convierte a menudo en el objeto mismo de las narraciones protagonizadas por un héroe cuyo atributo esencial será justamente esta discordancia. En efecto, esta situación lo instala en una suerte de pasividad donde tiende a eludir más que asumir una actividad y una lucha exteriores, por lo que la trama de la novela gira, más que en torno a la acción exterior, en torno al análisis psicológico del personaje. La pérdida de simbolización épica, la disolución de la forma en una sucesión nebulosa y desestructurada de estados del alma y reflexiones sobre los estados del alma del héroe romántico constituyen el eje de la novelística protagonizada por esta clase de héroes. Si el héroe experimenta su destino interior como único destino posible,

instituciones como la familia, la clase social, la profesión, el matrimonio y demás convenciones burguesas carecen de valor. Su profunda impresión de futilidad de la existencia dada la inviabilidad de alcanzar el absoluto, la náusea que experimenta ante una realidad disociada en fragmentos heterogéneos, le empuja a recluirse en su propia interioridad: solo tendrá valor el ser subjetivamente vivido. Este rasgo, rayano en el solipsismo, lo emparenta, como tendremos ocasión de analizar, con el héroe escindido.

3.3.3 HÉROES POSTROMÁNTICOS: EL HÉROE REALISTA

Si en su infructuoso anhelo de absoluto, motivado en gran medida por su aversión a los valores promovidos por la burguesía, la clase social que resultó triunfadora de las distintas revoluciones liberales, el héroe romántico se enfrentaba a sus demonios interiores, el héroe realista, en cambio, cifra toda su existencia de ficción en alcanzar la riqueza material y el ascenso social. Frente al repliegue interior del primero, el segundo, prototipo de la lucha histórica y social, se bate el cobre en las afueras, en el plano de la acción, en el exterior. Su enemigo es otro como él. Su campo de batalla será la prosaica realidad burguesa que, tras los convulsos años revolucionarios, comenzó a tomar forma alrededor de 1830 para quedar entronizada hacia 1848.

Las incontrovertibles conquistas políticas, sociales y económicas logradas como consecuencia del desarrollo científico y tecnológico contribuyeron a identificar al siglo XIX en el optimista siglo del progreso. Pues bien, como tuvimos ocasión de observar a propósito del análisis de la modernidad estética, la representación literaria del reverso tenebroso del moderno progreso civilizador ocupó a multitud de artistas y escritores. Desde una perspectiva superficial, la sociedad burguesa aparece retratada literariamente como el reino de la mediocridad, tan satisfecha de sí como envidiosa y celosa del talento ajeno; pero en un estrato más profundo, será la atmósfera de decadencia e incipiente nihilismo, fruto de la progresiva desacralización del mundo, el verdadero centro de atención del escritor realista. Así, Balzac, Stendhal o Dickens pintan una sociedad corrompida en sus entrañas donde el hombre de genio está condenado a fracasar consumido y aniquilado por una masa que medio siglo después acabaría engulliendo al

individuo. La novela realista del siglo XIX dedicó su energía y esfuerzo a la crítica y la denuncia social.

Pues bien, en este marco el héroe realista lucha por ascender en la escala social, aunque la suya no sea una lucha por derribar los valores que nutren el modo de vida burgués. Frente a quienes ostentan el poder social y económico por vía del linaje, por representar al viejo orden feudal derribado en 1789, y en un escenario nuevo donde priman la hipocresía, la retórica, la máscara y la mediocridad, el héroe realista se servirá de su astucia, su habilidad y su capacidad de seducir para tratar de trepar por esa escala social a cuya cima parece tener vedado el acceso. El recalcitrante representante del realismo más rampante en la *balzaquiana Papá Goriot*, Vautrin, le aconseja a Rastignac sobre la necesidad de ser versátil, de adaptarse al medio, pues "el hombre que se jacta de no cambiar nunca de opinión es un hombre que camina siempre en línea recta, un majadero que cree en la infalibilidad. No existen principios, solo acontecimientos; no existen leyes, solo circunstancias: el hombre superior se amolda a los acontecimientos y a las circunstancias para encaminarlos" (Balzac 1985: 100). Según Aguirre Romero, el drama del héroe realista radica en que,

> despreciando a la sociedad, aspira a situarse en su cima, [y] al contrario del romántico, no tiene una posible retirada a la interioridad, es siempre un hombre de acción, de acción social. No le puede satisfacer una retirada despectiva como Byron, un refugio en la naturaleza, un recogimiento en la locura, ya que su ambición es la del poder y este necesita de los inferiores. (1996: 11).

El héroe realista talentoso es destruido por la sociedad cuya cima imaginaba poder horadar, mientras quien carece de talento vive trágicamente esa mediocridad. La maquinaria social descubre al escalador social y le abate no por haber sido contradicha en sus principios sino por sus resultados, por su fracaso. Julián Sorel, el emblemático héroe de *Rojo y Negro*, se desnuda ante el tribunal que, inmisericorde, lo juzga:

> Señores no tengo el honor…He merecido, pues, la muerte, señores jurados. Pero aun cuando fuese menos culpable, estoy viendo hombres que, sin detenerse ante lo que mi juvetnud puede merecer de piedad, querrán castigar en mí y desalentar para siempre a esta clase de jóvenes que, nacidos en una clase inferior, y en cierto modo, oprimidos por la pobreza, tienen la suerte de procurarse una buena educación y la audacia de mezclarse con lo que el orgullo de gentes ricas llama sociedad. Este es mi crimen, señores, y seré castigado con tanta mayor severidad por cuanto no soy juzgado por mis iguales. No veo en los bancos del jurado ningún campesino enriquecido, sino únicamente burgueses indignados. (2000: 584).

4. EL HÉROE ESCINDIDO

4.1 DEFINICIÓN Y NATURALEZA DE LA ESCISIÓN[12] (*)

Tras haber recorrido un camino que nos ha conducido desde la modernidad – histórica, filosófica y estética – y atravesado los territorios de la novela moderna y el héroe literario hemos arribado al punto crucial de esta investigación: el héroe escindido. Antes de sumergirnos en su análisis hemos de subrayar varias ideas preliminares. En primer lugar, con el marbete de *escisión* subrayamos que la esencia del héroe escindido estriba o en su desconexión con el mundo, en sentirse y saberse desagregado, escindido de él, o como consecuencia de ello, en sentirse internamente disgregado, dueño de un carácter a menudo fragmentario. El héroe escindido carece de un centro nuclear que dote de sentido y significado su vida y que por tanto le confiera una identidad propia a través de la articulación coherente y sustancial de las distintas cualidades que atesora. Su ser escindido, inarticulado, lo sume en estados de ánimo como el hastío o la abulia – pasividad y falta de voluntad – lo aboca a la irresolución, fruto de un incesante escepticismo o, en fin, le genera sentimientos rayanos al nihilismo como el del absurdo, la alienación o una angustia existencial tan irresistible que imprime en su alma la impresión de que, si la vida cotidiana carece de valor, la realidad que percibe, a menudo en forma distorsionada, es un absurdo carente de sentido. Con el sustantivo *escisión* – y el adjetivo *escindido* – hacemos nuestra la tesis sobre la esencia última de los diversos procesos de modernización que Bradbury resume cuando afirma que "la modernidad está ella misma *escindida*, penetrada de angustia, temores, dudas, respecto de sí misma. La literatura moderna, lo mismo que la vida moderna, se acerca cada vez más al abismo

[12] (*) Dado que serán muchos los fragmentos extraídos de las numerosas novelas que desfilarán en esta investigación, hemos decidido referenciarlos indicando el número de página correspondiente que irá entre paréntesis a partir siempre de la segunda referencia de cada novela. Es decir, la primera cita o referencia señalará el autor de la novela, el año de la edición que manejamos y la página correspondiente al extracto. De la segunda referencia en adelante tan solo irá entre paréntesis el número de página de que se trate sin necesidad de aludir ni al autor ni a la fecha de edición. Esto será así solo respecto a las novelas a examen.

en el mundo de la acción o en el mundo de la conciencia interior" (1990: 49). A juicio de Magris, "la autenticidad del héroe moderno – el héroe escindido – reside a menudo en la incapacidad de crecer y en la negativa a hacerlo, a formar la propia personalidad en armonía con lo real" (2012: 191). El héroe escindido es un héroe del no; pero no hay asomo de rebeldía en su negación axiológica del mundo moderno. Desciende del héroe romántico pero su negación va a tomar forma desde la pura pasividad, desde la omisión.

Dado que estos aspectos han sido abordados con exceso en el primer apartado de esta investigación, es este el momento de pasar a examinar su representación literaria, esto es, la manera con que el héroe que nos ocupa refleja este sentimiento de malestar. A tal fin, nos referiremos a una serie de escisiones, entre ser y no-ser, vivir y sentirse vivir, identidad y diversidad, alma y cuerpo, al abismo que media entre el yo y el otro o del que tiene lugar en el alma misma del héroe entre pensar y sentir, entre cuerpo y espíritu, entre enunciado y acción. Ahogado por una conciencia exacerbada que tiende a desmenuzar cada partícula de realidad que percibe y cuya desorientación vital le impide trenzar una historia personal mínimamente coherente, el héroe escindido tiene la insoportable sensación no tanto de vivir como de sentirse vivir.

El héroe escindido es la representación literaria de una experiencia netamente moderna cual es la de percibir la realidad como algo inasible sin un fundamento real y objetivo que pudiera orientar su acción. Mientras el héroe clásico se sentía dueño y partícipe de un mundo construido en forma poética y dotado de sentido y significado plenos, en el que "se siente en unidad inocente y armoniosa consigo mismo y con la vida, que se le presenta plena de sentido" (Magris 2012: 25), nuestro arquetipo heroico, cuya voluntad aparece a menudo disgregada, experimentará entre otras la escisión entre la palabra y el significado. Disgregración que, a juicio de Magris, también podría presentarse en forma liberadora, "en cuanto que desliga los elementos individuales de toda jerarquía que pretenda unificarlos: la *anarquía de los átomos* restituye la libertad del individuo, la vibración y exuberancia de la vida desvinculada de significados y valores" (2012: 11). En otras palabras, si la modernidad es sinónimo de escisión, siendo la más profunda la que se produce en el mismo lenguaje con la desagregación de signo y significante, la alternativa que se le presenta al hombre moderno es la siguiente: o vivir esta ruptura desde el escepticismo y la angustia que conlleva la ausencia de un asidero

fiable, que ya ni siquiera el lenguaje parece poder asumirlo, o sentir aquella quiebra como liberación nietzscheana del corsé del lenguaje y el pensamiento[13]. Pues bien, el héroe escindido, una de las más sobresalientes representaciones textuales de la modernidad, experimentará esta escisión como una pérdida irreparable hasta tal punto que acabará convirtiéndose en símbolo del nihilismo, encarnación del rostro oscuro del espíritu bifronte que alienta el proyecto ilustrado de la modernidad.

El desarrollo de la escisión cartesiana entre sujeto y objeto, primera de las más relevantes escisiones modernas, excluyendo toda tentativa de unidad y totalidad, arroja al ser humano al juego de la perspectiva y el subjetivismo como únicos y endebles asideros en la interpretación de la realidad. La mutación del ideal del absoluto en puro relativismo es experimentada por el héroe escindido con melancolía y nostalgia, incapaz de hallar la plenitud vital en el fragmento, incapaz no ya de dotarse de una identidad sólida y unívoca sino de experimentar su ausencia liberadora. El nacimiento del sujeto cartesiano es en cierto sentido el inicio de su propia extinción pues mientras parecía que el siglo XIX culminaría el proyecto ilustrado de emancipación humana, una de cuyas primeras piedras fue puesta por Descartes mismo, en un nivel más profundo discurría la corriente subterránea de la disolución del yo y la identidad, la disolución del concepto mismo de sujeto y la disolución del propio lenguaje representativo como mecanismos para apresar y aprehender el mundo. La hegemonía de la razón científica si bien rompió las cadenas que unían al hombre con Dios, afanado en liquidar la superstición, no pudo evitar engendrar una hendidura más profunda, un quebranto ontológico entre el yo y el mundo. La desacralización del mundo y la vida humana extirpa al hombre cualesquiera otras potencialidades ajenas a la razón y aniquila el mito como fuente de conocimiento recluyendo recluye al ser humano en el crisol del más hermético individualismo al abrigo único del arrogante pensamiento racional. El individuo burgués, emergido en las postrimerías de la Edad Media, cristaliza en el yo moderno para terminar convirtiéndose en un *sujeto-sin-sujeto*, un ser escindido, una criatura homogénea que habita hacinada en la jungla urbana.

---

[13] Liberación del lenguaje en el sentido propuesto por el propio Magris cuando afirma que "tal como intuyen los grandes arúspices e intérpretes de la modernidad, la desarticulación de la totalidad quebranta el *gran estilo*, que es visto ante todo como la *capacidad de la poesía para reducir el mundo a lo esencial y dominar la proliferación de lo múltiple en una lacónica unidad de significado*" (2012: 11).

Estas primeras ideas que acabamos de esbozar nos han llevado a desechar otras posibles nomenclaturas que en un primer momento consideramos idóneas como las de *héroe inútil* o *héroe superfluo*. Porque la escisión va más allá de la mera inutilidad. No hay duda de que frente a dogmas de la civilización occidental como la eficiencia y la velocidad nuestro héroe es la pura inutilidad; sin embargo, esta cualidad de la inutilidad o superfluidad no es sino una consecuencia, o mejor, la traducción de su esencia más profunda: la de un sujeto escindido en multitud de fragmentos inconexos – pulsiones, estados de ánimo, pensamientos – sin referencia fija alguna que pudiera orientar su quehacer vital. El telón de fondo donde se recorta la problemática del héroe escindido, que es la problemática del individuo moderno, es la pugna entre plenitud de sentido, significado y valor, por un lado, y nihilismo, por otro. Una lucha entre el sueño centrípeto de la totalidad – el anhelo de universalidad con la consiguiente reducción de la multiplicidad y fluencia de la vida a la esencia, la verdad y el sentido – y el afán centrífugo por liberarse del corsé de la identidad, por bañarse en el océano de la diversidad sin atender a la necesidad que imponen la palabra y los conceptos del valor y el sentido. Quizás el meollo de esta dialéctica irreconciliable radique en un aspecto nuclear de la condición humana: el hombre es una máquina de construcción de sentido.

En segundo lugar, y desde un punto de vista metodológico, nuestra incursión en el alma del héroe escindido tendrá lugar a través del examen de los *principales rasgos caracterológicos en que la escisión se verifica:* la abulia, es decir, la pasividad y la falta de voluntad, la hiperconciencia, cerebralismo o excesiva y paralizante inclinación al análisis, el absurdo, esto es, la abolición del valor intrínseco de toda acción ante la falta de sentido y por último la presencia de identidades problemáticas. En estos atributos o manifestaciones de la escisión subsumimos otros como la irresolución, la melancolía, el hastío, la angustia o la inutilidad misma a la que más arriba nos hemos referido. Por otra parte, y debido a un motivo ciertamente arbitrario y sin embargo necesario, como es la acotación espacio-temporal de nuestro objeto de análisis, vamos a ceñirnos en este apartado al estudio del héroe escindido en la narrativa adscrita a las diversas corrientes del modernismo europeo, dejando para más adelante su examen en la narrativa española de la Edad de Plata. Como término *a quo* nos situaremos en la década de los ochenta del siglo XIX en la cual vieron la luz novelas tan relevantes a los fines de nuestro estudio y desde un punto de vista de innovación técnico literaria como *A contrapelo* (1884) y

Hambre (1890). Fijaremos el otro extremo del arco temporal a finales de los años cuarenta y primeros cincuenta del siglo XX dado que fue a lo largo de aquellos años cuando fueron escritas y publicadas las novelas que integran la trilogía beckettiana (*Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*) con las que pondremos el punto final a este análisis. Lo cual no significa que de ahí en adelante no hayan sido escritas novelas protagonizadas por nuestro arquetipo heroico; simplemente consideramos las novelas de Beckett como una magnífica representación literaria de la culminación del proceso de disolución de la identidad del moderno individuo burgués.

No obstante este arco temporal, también sondearemos un puñado de novelas pertenecientes al romanticismo de finales del XVIII y primeras décadas del XIX y al realismo decimonónico – en particular, fijaremos nuestra atención en la narrativa rusa de los años cuarenta y cincuenta – porque muchos de los héroes que habitan sus novelas – Anton Reiser, Childe Harold, Dimitri Rudin u Oblomov por citar algunos – conforman el árbol genealógico del héroe escindido. Sin embargo, insistimos, es en la narrativa simbolista de finales de ese siglo y primeras décadas del XX donde nuestro héroe prolifera siendo muchas y significativas las novelas modernas protagonizadas por personajes que "solían ser más víctimas que actores" en consonacia con una "existencia más frágil y débil" (Bradbury 1990: 36). Siendo esto relevante, aún lo es más el hecho de que a menudo la construcción de la novela modernista estuviera indefectiblemente vinculada a la presencia de este tipo de personaje, como si su composición técnica y sus presupuestos estéticos e ideológicos exigieran la presencia de un héroe escindido, nihilista o desorientado. Si, como sostiene Magris, la novela es "el género literario que representa al individuo en la prosa de un mundo, al sujeto que se siente extranjero en la vida, *escindido* entre su interioridad nostálgica y una realidad exterior indiferente e inconexa", si no es otra cosa que "la historia de un individuo que busca un sentido inexistente, la odisea de un engaño", la novela moderna, por su parte, no sería sino "la antiepopeya del desencanto, de la vida fragmentaria y disgregada" (Magris 2012: 28-29). Así, la trama narrativa de la novela modernista no consistirá en otra cosa que en el repliegue interior de su héroe sin importar los sucesos del mundo exterior de ficción diseñado por el escritor; es decir, girará alrededor de su odisea mental, de su peripecia epistemológica. La tarea creativa del autor consistirá en hundir un bisturí psicológico,

filosófico y estético en la mente del personaje con el fin de auscultar su conciencia. En este sentido, explica Santiáñez:

> Fue característico del cambio de siglo el regreso a la interioridad que se llevó a cabo en distintos niveles de la obra literaria (…) y tiene una configuración privilegiada en la configuración de determinados personajes literarios. El *modernismo de la disolución del yo en la modernidad* se tradujo en una desarticulación del yo concomitante con la desintegración de la trama y con nuevas articulaciones narrativas (2002: 325-326).

Pero incluso desde el punto de vista del lenguaje, el lenguaje representativo, peculiar del realismo, se aviene mal con pulsiones como el deseo o con la presencia de sujetos aquejados de una psique escindida. Así lo reconoce el propio Santiáñez cuando afirma que "el modernismo, por su dislocación formal, se hallaba más preparado que el realismo para presentar personajes de esta índole" (2002: 327). El héroe escindido refleja la curiosidad que el novelista, y el intelectual en general, comenzó a prestar a los procesos interiores del ser humano, a su psique, a su conciencia o a sus pulsiones, frente al apetito de indagar y conquistar el mundo exterior que había venido predominando a lo largo del siglo XIX. Bajo la apariencia apolínea de lo humano a cuya descripción se entrega el realismo se oculta un oscuro y dionisíaco rostro cuya investigación estética solo podía ser llevada a cabo a través de técnicas modernistas. El interés por el sujeto, por los procesos de construcción de su identidad, por aquello que se esconde en su alma y en su espíritu, por sus procesos psicológicos en un mundo que muta a velocidades inconcebibles, halla en la figura del novelista moderno un territorio fértil para poder ser desarrollados. Y en no pocas ocasiones la respuesta a este interés se cifra en el personaje de un héroe que encierra un sinfín de preguntas y no ofrece muchas respuestas: el héroe escindido.

En tercer lugar, hemos de subrayar *la naturaleza arquetípica o simbólica* del héroe escindido cuya relevancia y hondura en los planos ideológico y estético supera con mucho al concepto de *personaje-tipo* que, a la manera balzaquiana, frecuenta la narrativa decimonónica. Nuestro héroe no constituye ninguna representación literaria de segmento, clase o estamento social inscribibles en una determinada sociedad en tiempo y lugar. Es más bien, en terminología *junguiana*, una representación arquetípica de varios y variados aspectos nucleares de la condición humana moderna y, por qué no, de la condición existencial humana misma. Excede con mucho al concepto teórico-literario

de *tipo social*. En su ensayo sobre simbolismo moderno al que más atrás nos hemos referido Beltrán Almería incluye en el abanico de *símbolos* o *temas radicales,* como él los denomina, al *Héroe inútil*, una figura que, si bien "no es moderna en el sentido de totalmente nueva, sí es una recreación moderna de una figura tradicional o premoderna (…) Una resemantización de un símbolo tradicional" (2015: 166-169) cuyo precedente sería, a su juicio, *el ingenuo*.

Pues bien, estemos o no de acuerdo con el carácter premoderno que le atribuye el profesor Beltrán al héroe inútil – para nosotros esto es algo secundario y en todo caso la inutilidad que él describe es si acaso uno de los rostros que adopta el héroe escindido – lo cierto es que de sus palabras se desprende su naturaleza simbólica o arquetípica. Su relevancia tiene un alcance mucho mayor del que poseen los personajes representativos de tipologías sociales protagónicos de novelas realistas y naturalistas cuyo sentido está más próximo al del testimonio de una mera realidad cotidiana. Por ello es plausible suponer la obra de Balzac como "la culminación del concepto de personaje-tipo en el que se resumen las características de una clase social, profesión o gran pasión con lo que se movilizan todos los elementos de la narración para esclarecer el personaje, darle más relieve o imponer su presencia en todas las situaciones" (Bourneuf y Ouellet 1975: 231). Sin embargo, como estos mismos autores sostienen, el cambio en la concepción, función y presentación de los personajes ha sido de tal envergadura que,

> al mismo tiempo que en la novela se desarrolla la concepción de un *antihéroe pasivo, trivial, casi anónimo*, tiene lugar un proceso de interiorización que proporciona *un acceso más directo* a la conciencia de los personajes (…) porque una conciencia inmersa en el universo de la novela lo percibe todo: personajes, objetos, acción y situaciones (1975: 232).

La novela moderna se configura de tal forma que en su interior prevalece la esfera de la percepción – sensaciones, impresiones, imágenes y pulsiones – sobre la de los actos, los proyectos o el pasado que se narra en la novela realista.

Los escritores de novelas protagonizadas por héroes escindidos son a menudo conscientes, sostiene Beltrán Almería, de que "su tarea estriba en descubrir, más que la realidad cotidiana, lo universal, lo eterno, las profundidades por siempre inexploradas del carácter y espíritu humanos" (2015: 272-273). Sean o no universales algunos de los atributos que configuran al héroe escindido, soslayando pues la posibilidad de concebir

el nihilismo no tanto como condición epocal sino como una cualidad intrínsecamente humana, cuando menos es cierto que los mismos son representativos de la experiencia de la modernidad. Por tanto, su naturaleza simbólica no exige que la novela que en su caso protagonice uno de nuestros héroes se afane en describirnos el lugar y la época concretos en la que se ambienta con tal de que de su lectura e interpretación se colija que lo está en la época moderna y en algún lugar del mundo occidental. Por contra, el perfil y los atributos de los personajes que pueblan *La comedia humana,* ambientada en la sociedad francesa en el periodo que va de 1815 a 1830, no son sino apuntes o esbozos representativos de determinadas clases sociales, resultándonos evidente que carecen de carácter simbólico alguno no pudiendo, por lógica, ser extrapolados a ninguna otra época ni lugar.

Por otro lado, mientras estos personajes-tipo del realismo suelen ser elaborados de forma conclusiva dejando escaso margen al lector para poderlos *vivenciar y concluir estéticamente*, "una de las corrientes más poderosas en la estética de la segunda mitad del siglo XIX, y principios del XX, es aquella que interpreta la actividad estética como *empatía o vivencia compartida,* [cuyo objeto] – la obra de arte – representa la expresión de cierto estado interior cuyo conocimiento estético es la vivencia compartida de este estado interior" (Bajtín 1989: 61). La narrativa modernista hará posible el acceso a la conciencia del héroe configurándolo, a tal fin, como un personaje inconcluso y abierto a sus posibilidades para poder vivir cognoscitiva y éticamente. De ahí que Bajtín afirme que a diferencia del *carácter,* y el arquetipo del héroe escindido es un auténtico carácter, "el *tipo* [únicamente] expresa la orientación del hombre hacia los valores concretizados y limitados por la época", resultando ser por ello una "postura pasiva de la personalidad colectiva que [finalmente] presupone la victoria del autor sobre el héroe y su total no participación en el mundo del último por lo que la independencia del héroe es baja dentro del tipo" (1989: 160). Y añade:

> Si el *carácter* se establece con respecto a los últimos valores de la visión del mundo, se correlaciona con estos últimos valores, expresa la orientación ético-cognoscitiva en el mundo del hombre en el mundo y parece acercarse a los mismos límites de la existencia, el *tipo* está alejado de los confines del mundo y expresa la orientación del hombre hacia los valores concretizados y limitados por la época y el conctacto de valores (…) (1989: 160).

Cuando nos referimos a las manifestaciones nihilistas de la escisión compartidas por los personajes inscritos en el marbete del arquetipo del héroe escindido queremos subrayar la hondura del término escisión porque entendemos que se arraiga en lo profundo. En la medida en que rasgos como la irresolución, el cerebralismo, la abulia, la angustia existencial, el absurdo, la alienación y la certeza de la incerteza de la identidad son compartidos por el individuo moderno en general, esto es, por el hombre corriente, por fuerza ha de tener una causa común y un origen profundo. Como hemos venido insistiendo estas manifestaciones nihilistas hunden sus raíces en la noción misma de modernidad, en su naturaleza esencialmente bifronte y contradictoria, que aboca a la disegragación, a la escisión. El arquetipo del héroe escindido constituye la expresión literaria de la escisión en tanto que elemento nuclear de la condición humana moderna; es decir, es el reflejo del rostro nihilista de la experiencia humana de la modernidad.

Incapaz de vivir la diversidad y fluencia vitales, inmerso en una infructuosa búsqueda de sentido y significado, el héroe escindido experimenta en sí mismo el sentimiento de no ser otra cosa que un puñado de fragmentos inconexos que disuelven la posibilidad de alcanzar una identidad única, de convertirse en un sujeto unitario. Experimenta la imposibilidad de un auténtico yo en un mundo contradictorio que, si por un lado dificulta la presencia de una jerarquía de valores articulada sobre un punto de referencia incontrovertible como fundamento de la realidad, por otro tiende a uniformar la vida de los individuos generando masas agregadas de ciudadanos anónimos en el marasmo de la ciudad. La cuestión subyacente al malestar que experimenta el individuo atañe a la cosmovisión que alimenta la civilización occidental: el juzgar como óptimo la búsqueda de la verdad aspirando alcanzar una unidad y una totalidad extinguidas en el proceso de desacralización que al mismo tiempo lleva a cabo; entronizar la obtención de una identidad singular, significativa, dotada de finalidad y un sentido unívoco. Porque cabría la alternativa de celebrar la diversidad en lugar de la identidad despreciando toda verdad constrictiva saboreando, con ello, la ausencia de un lenguaje uniformador que fija *ad eternum* el fluir vital y que, en su tentativa de reducir la vida a la esencia para hacerla inteligible, termina aniquilando lo auténticamente real que escapa a la cárcel del lenguaje: el fragmento, el detalle, el instante huidizo. El *ultrahombre nietzscheano* consiste precisamente en superar las estructuras del lenguaje y pensamiento occidentales a través del énfasis en un elemento dionisíaco que exigiría la disolución de la identidad

en una *anarquía de átomos* como fuente de vida auténtica. Pues bien, el héroe escindido evidencia la inutilidad de esta alternativa. La tragicómica figura del héroe escindido se revela como un haz de atributos que refleja la angustia paralizante que experimenta el hombre moderno a consecuencia de la atmósfera de decadencia de toda una cultura. Beltrán Almería concibe al simbólico héroe inútil, así es como denomina a nuestro arquetipo heroico, como "un ideólogo que aprende a mantenerse al margen de una vida que le disgusta [aunque] su actitud es pasiva [pues] carece de determinación y su actividad se agota en la observación y en la reflexión" (2015: 167). El escritor modernista se sumerge en la creación de personajes evanescentes que reflejan una atmósfera de decadencia cultural y desorientación vital. En este sentido, sostiene Santiáñez, "la meticulosidad disgregadora implícita en el naturalismo, la alienación del individuo – insatisfecho con las respuestas de la sociedad a sus preguntas y deseos – las nuevas teorías psicológicas o la movilidad ciudadana – nos hallamos en mitad del tráfago de las metrópolis europeas que van multiplicando su población – constituyen un reto a la personalidad estable e integral paradigmática del pensamiento del siglo XIX" (2002: 325).

A fin de desarrollar la esencia de esta escisión moderna hemos de remontarnos a la concepción hegeliana del individuo burgués y contraponerlo al héroe clásico de la *edad heroica*. Por ello dirigimos nuestra atención a la distinción básica entre un mundo antiguo dominado en cierto sentido por el equilibrio entre *mythos* y *logos* – un orbe poético cuya concepción ontológica se asienta sobre el ideal de participación del ser humano en el Todo – y el prosaico mundo moderno basado en la hegemonía del *logos* y la compartimentación kantiana de las esferas del conocimiento y en consecuencia en la radical separación entre sujeto y objeto; herencia del paulatino desplazamiento del equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisíaco en favor del primero cuyo origen se remonta a la entronización de la dialéctica socrática. Hegel advierte la escisión como condición constitutiva del yo moderno. Si el héroe clásico es una figura premoderna construida sobre la tesis de la unión entre su querer subjetivo y la objetividad de la acción que confiere a su carácter heroico los atributos de totalidad, pureza y autonomía, el hombre moderno en cambio se caracteriza por *algo que ocurre fuera de sí.* La concepción moderna del sujeto viene definida por las acciones que ejecuta. Mientras el héroe antiguo, como fundador de su propia ley, propicia que su acción individual no sea sino

consecuencia ineluctable de su actuar, el individuo moderno *ya no está detrás de la totalidad de la acción*. Si su aspiración se dirige a obtener el máximo de autonomía o libertad individual, la contrapartida será la inevitable ruptura con el todo moral. Lo que Hegel añora son los ideales de la *unidad* y la *autonomía plena*[14] ausentes en el *prosaico estado* actual: la pureza y totalidad autónomas del carácter heroico:

> El estado intermedio entre el salvajismo y una civilización adelantada es la edad heroica, aquella en que los poetas épicos colocan su acción y de la que los mismos poetas trágicos han tomado muchas veces sus argumentos y sus personajes. Lo que caracteriza a los héroes de esta época, es sobre todo, la independencia que se manifiesta, en sus caracteres y sus actos. El héroe es todo de una pieza, asume no solo la responsabilidad de sus actos y sus consecuencias sino las consecuencias de los actos que no ha cometido, de las faltas o de los crímenes de su raza; en él se personifica una raza entera. (…) Nuestra sociedad actual, con su organización civil y política, sus costumbres, su administración, su policía, etc., es prosaica. *La esfera de actividad del individuo es demasiado reducida; en todas partes encuentra límites o trabas a su voluntad.* (Hegel 2002: 97).

Desde esta perspectiva la vida del individuo moderno queda escindida en dos niveles conflictivos, el público y el privado; escisión que "se adentra y toma cuerpo incluso en la estructura intrapersonal del individuo" (Jacobo Muñoz 2002: 381), entre lo objetivo de las acciones y lo subjetivo e interior de los móviles, confinando al individuo a una mera subjetividad interna. Este es el meollo filosófico que nutre la etopeya del héroe objeto de nuestra investigación. Jacobo Muñoz distingue entre la *individualidad sustancial objetiva*, que singulariza al individuo heroico, y la *individualidad total viva y subjetiva o subjetividad interna*, propia del individuo burgués moderno. El héroe clásico venía definido, a juicio de Hegel, por su autonomía del carácter[15] y del albedrío, por la

---

[14] "La autonomía plena consiste solamente en la unidad y compenetración entre individualidad y universalidad, pues hemos de decir tanto que lo universal solo alcanza realidad concreta a través de lo singular como que el sujeto individual y particular solamente en lo universal encuentra la base inconmovible y el auténtico contenido de su realidad" (Hegel 1989: 161).

[15] "Los héroes son individuos que, desde la autonomía de su carácter y de su albedrío, toman sobre sí el todo de una acción y la realizan; en ellos la ejecución de lo recto y moral se presenta como un sentimiento individual. (…) El carácter heroico no hace esta distinción, sino que responde de la totalidad de la acción con su individualidad entera. (…) La pureza y totalidad autónoma del carácter heroico no quiere compartir la culpa y no sabe nada de esta oposición entre las intenciones subjetivas y la acción objetiva, con sus consecuencias. (…) Igualmente, el individuo heroico no se separa del todo moral al que pertenece, sino que tiene conciencia de que él se halla en una unidad sustancial con ese todo. (…) La individualidad heroica, por el contrario, es más ideal, pues no se satisface en sí con la mera libertad e infinitud formal, sino que permanece unida en identidad inmediata con todo lo sustancial de las relaciones espirituales, que ella conduce a una realidad viva. En ella lo sustancial es inmediatamente individual y así el individuo es sustancial en sí mismo" (Hegel 1989: 165-168)

capacidad de libre decisión en que quedaba cifrada su libertad, por su no sometimiento a otra ley que la propia y por el todo de una acción, es decir, por su indiferencia antiutilitaria respecto a las consecuencias en lo que hace a los otros y al actuante mismo. Pues bien, la única acción heroica posible en la modernidad tendrá lugar exclusivamente en el territorio del arte y la literatura, única esfera donde el héroe logra recomponer la unidad. Porque fuera de este ámbito, en la esfera de la vida y de la experiencia,

> los ideales (modernos) carecen de contenido profundo, son móviles utilitarios de modo que lo importante acaba siendo la dimensión subjetiva de la manera de sentir; el contenido objetivo viene dado por las circunstancias fijas de la situación, de modo que el interés esencial se cifra en la manera como éstas aparecen en los individuos y en su subjetividad interna. (Muñoz 2002: 383).

El individuo ha de asumir la alienación derivada del carácter dado y externo de este mundo prosaico en que vive y de la ley que él no es capaz de fundar sino tan solo aceptar. Así, concluye Jacobo Muñoz, "la grandeza y la tragedia del individuo moderno radican precisamente, pues, y por una rara inonía de la historia, en el hecho de tener que aspirar para su realización efectiva a algo que no resulta ya alcanzable" (2002: 384). Por su parte, Magris sostiene lo siguiente:

> El individuo, aunque se encuentre en el vértice o en los grados superiores de este mecanismo, se encuentra expropiado y absorbido por una máquina global, encuentra que es un funcionario de la necesidad. La gran novela *Wilhem Meister* le gustará tanto a Hegel no solo porque es una gran obra de arte, sino porque admirará en [ella] la historia ejemplar de un individuo que crece y se resigna a renunciar a los sueños totales de la poesía del corazón para insertarse en el orden prosaico de las cosas. Hegel aprueba y predica esta madura resignación a la reducción de la propia persona inmediata que para él significa una realización superior (1989: 57).

La paulatina consolidación de la modernidad burguesa favorecida por la victoria definitiva de la razón científica se refleja en el tránsito del *yo trágico-heroico* de la razón romántica al *yo trágico-absurdo*. Según Bradbury, "la autoconciencia romántica ha dado paso a la ironía y al desprecio de uno mismo" (1990: 48). Como hemos tenido ocasión de observar en el apartado anterior, la razón romántica fue un postrero, titánico y agónico intento de rescatar al yo auténtico, el yo trágico-heroico, del fuego al que había sido arrojado por fuerzas idolátricas nuevas como el recién configurado Estado moderno, la ciencia, la nación y diversas utopías sociales. La asunción de la inevitable derrota de la razón romántica se traduce en la aceptación del absurdo. De este modo, dice Argullol, "el relativismo de los valores de la época moderna no solo posterga al

héroe a una soledad sin rumbo, sino que lo aleja de toda posibilidad de conciliación trágica" (1990: 358).

La volubilidad disgregadora de la realidad propiciada por la modernidad burguesa supera la capacidad del yo de arrostrarla haciendo inútil cualquier intento de conciliar o, cuando menos, de vivir trágicamente la contradicción entre un apetito infinito de vida plena y un mundo real dominado por el positivismo y el utilitarismo. El relativismo axiológico tan connatural al mundo moderno, erigido desde el paradigma de la razón científica y entre cuyas expresiones figuran el racionalismo, el positivismo y el utilitarismo es el reverso de la ausencia de todo fundamento inmanente que pudiera servir de base sobre la que constituir una comunidad compartida de sentido alejada del alcance de la Ley. El efecto disgregador de la realidad que el relativismo de los valores en la época moderna provoca es causa de la escisión que vive, siente y padece el ser humano. Argullol resume estas ideas como sigue:

> Con el derrotado fin de la revolución romántica, la hechura del Yo *heroico-trágico* se desvanece en la dispersión y relativización del siglo XX. Ni la literatura ni el arte de este siglo son capaces de crear, en sus personajes, vigorosas identidades volcadas en una embriaguez dionisíaca y prometeica sin dejar de adoptar una arrogancia apolínea. (…) Al sentimiento de la emancipación de la naturaleza le corresponde el de fragmentación interior, al sentimiento de autominización el de la pérdida de identidad. Una red laberíntica aleja al hombre de sí mismo, le desaconseja la acción y lo rinde a la pasividad. (…) El Yo *heroico-trágico* deja paso a una subjetividad nihilista, disgregada, absurda. (1990: 361-363).

Así pues, de manera correlativa a cómo ha respondido la modernidad estética a los retos que le ha venido planteando el proyecto ilustrado de la modernidad puede resultar oportuno cuestionarse las respuestas ofrecidas por el novelista moderno a las escisiones y desgarraduras que aquel proyecto ha propiciado. Pues bien, por lo que atañe a nuestro estudio la respuesta se cifra precisamente en el arquetipo del héroe escindido. En este sentido, Blanch, tras clasificar a los héroes y antihéroes modernos en desencantados, socializados y anulados, afirma lo siguiente:

> Todos ellos reflejan a su manera la imagen de un hombre desasosegado que vive no solo una aguda contradicción interior sino también el profundo malestar que le produce su relación con el mundo y la sociedad. (…) La imagen dominante será la de un hombre amenazado por males que lo acosarán no tanto desde fuera, como al héroe antiguo, sino desde dentro de su individualidad (…); amenazas prosaicas, ya no maravillosas ni sobrenaturales, que actuarán desde esa realidad imponente y anónima que son las estructuras del poder o los laberintos ciudadanos (1995: 111).

Al mismo tiempo que damos cuenta del proceso de la disolución de la identidad del individuo moderno, un proceso de similares características irá desarrollándose en paralelo en relación con el propio concepto de héroe en tanto que personaje protagonista de obras de ficción narrativa. Nuestra tarea consistirá entonces en auscultar el interior de los atribulados personajes que desfilarán por estas páginas, en explorar el conjunto de represiones, alienaciones y pulsiones – ya Ortega prescribía para la novela la necesidad de practicar auténticas *autopsias* – de unos personajes cuya elaboración, por esta razón, exige el empleo de nuevas técnicas literarias – monólogo interior, flujo de conciencia o presencia constante de narradores no fiables – importadas de ámbitos ajenos a la literatura como la psicología. Para Blanch, muchos de estos héroes desencantados son auténticos héroes fantasmales,

> cuya consistencia no es otra que la de ser espectrales reflejos de un profundo vacío interior [atenazados] por algo más que el desencanto, por una seria amenaza de no-ser experimentada angustiosamente por el inexorable fluir del tiempo interior (Woolf) o por la ridícula cosificación de la conciencia, impuesta desde fuera por las circunstancias sociales (Proust y Joyce) (1995: 115).

Defendíamos más arriba que ese ser escindido en que la modernidad convierte al individuo, reduciendo su esfera de experiencia a un abanico de posibilidades y acciones sin conexión entre sí, engloba una serie de manifestaciones, a las que atribuiremos la condición de rasgos o cualidades, como son fundamentalmente la pasividad y la abulia, la hiperconciencia, el absurdo o la presencia de identidades problemáticas. Frente al optimismo inherente al progreso ilustrado y al ideal de actividad frenética que postula, el héroe escindido se caracteriza por el pesimismo, la melancolía, la inacción, la pereza y la ociosidad. Antes de entrar a examinar los distintos rasgos de forma detallada señalaremos respecto al primero de ellos – la tríada abulia, pasividad y falta de voluntad – que si bien concurre en personajes de novelas de los años veinte y treinta del siglo XX, se trata más bien de un rasgo que singulariza a los héroes abúlicos que habitan novelas realistas del siglo XIX – en particular, a la narrativa rusa de los años cincuenta – en consonancia con aquel tipo de individuo que perteneciendo en origen a una clase social acomodada sufrirá las consecuencias del proceso de desclasamiento que acaece a partir de los años treinta de ese siglo. En el contexto de las revoluciones de 1830 y 1848 y tras las tentativas de restaurar el Antiguo Régimen para restablecer los privilegios de la nobleza en toda Europa, fue proclamado el Segundo Imperio francés. Se trata de una

época histórica confusa, ambigua, la que transcurre entre 1815 y 1870, una época en la que que va fraguándose lo que Ágata Orzeszek llama *el hombre contemporáneo*. Es entonces cuando confluyen de un lado tentativas revolucionarias animadas por el rastro dejado por la Revolución Francesa, de otro, el ascenso al poder político de la emergente clase burguesa y por último la desorientación de una antigua nobleza que creía sentirse borrada del curso de la historia. Pues bien, es en este marco histórico donde hace su aparición la representación literaria de esta subespecie de héroe desclasado elevado a categoría literaria bajo el marbete de *héroe superfluo* y entre cuyos rasgos más notables destacan la irresolución, la abulia y la pasividad. Como tendremos ocasión de observar, el héroe superfluo integra una parte significativa de la genealogía del héroe escindido.

Los restantes rasgos o manifestaciones en que *grosso modo* se hace patente la escisión – la irresolución, el absurdo, la hipertrofia de la conciencia o la presencia de identidades problemáticas – atañen, más que al individuo desclasado, al habitante de la moderna metrópolis del siglo XX. El lugar de los Childe Harold, Oblomov, Rudin o Des Esseintes, lo ocupa ahora el hombre común. Ahora bien, hemos de advertir que, aunque a primera vista el héroe escindido pueda ser confundido con el hombre de la multitud, y no cabe duda de que tanto uno como el otro comparten atributos – ambos experimentan la alienación – en el fondo estamos ante entidades diversas. Porque mientras el héroe de Poe, *el hombre de la multitud,* precisa para su supervivencia de la masa, o con mayor precisión, ocultarse en ella, en la medida en que *cobra consciencia* de su situación alienante, el héroe escindido logra abandonar su condición de hombre masa en busca de una personalidad singular que le permita identificarse en la masa amorfa que amenaza con engullirlo. Pero antes de bucear en la conciencia y el alma del héroe escindido, rastrearemos sus orígenes y antecedentes próximos a fin de esclarecer su genealogía.

4.2 GENEALOGÍA DEL HÉROE ESCINDIDO

Si tenemos en cuenta que entre los rasgos más destacados del héroe escindido está la irresolución a que aboca el desarrollo exagerado y paralizante de una hiperconciencia analítica, Hamlet sería un antecedente lejano de nuestro héroe. Su dubitativo carácter – se debate entre vengar o no la muerte de su padre – lo sume en la parálisis y la inercia

convirtiéndolo en un espectro. Hamlet anticipa el estado de desesperación, descrito siglos más tarde por Kierkegaard, que experimenta aquel individuo que, suspendido en el reino de la posibilidad que la libertad contribuya a fundar, no es capaz de hacer una elección, de tomar una decisión y lanzarse a la acción. También el personaje del sobrino en la novela de Diderot, *El sobrino de Rameau*, es quizás otra prefiguración de nuestro héroe. Ahora bien, las primeras aproximaciones al héroe escindido las hallamos en la literatura romántica alemana de finales del siglo XVIII y primeros años del XIX.

4.2.1 APROXIMACIONES ROMÁNTICAS AL HÉROE ESCINDIDO

Son varias las novelas inscritas en este movimiento literario cuyos héroes forman parte de la estirpe del héroe escindido; héroes que o bien celebran la pereza y la ociosidad como rebelión pasiva frente a la dictadura de la acción y del incipiente *homo faber* o bien representan un melancólico repliegue interior ante la sensación de vacuidad de las formas de vida burguesa. También apaercen hombres rebeldes que no hallando acomodo en la prosa del mundo se lanzan a una errancia sin fin que abre un abismo entre su yo ávido de plenitud y el puñado de valores utilitarios que ofrece el mundo burgués. Frente a la novela de formación, uno de cuyos máximos ejemplos es el tan celebrado por Hegel *Wilhem Meister* de Goethe, cuyo héroe finaliza su aventura de ficción integrándose en el engranaje social con el que logre encontrar un equilibrio entre su subjetividad – diversidad – y el deber legal – universalidad – a finales del siglo XVIII y en el marco del romanticismo alemán se publicarán una serie de novelas en las cuales su héroe protagonista no consigue, a menudo ni persigue, reintegrarse en ningún orden social convencional; un héroe que o escoge un vagabundeo sin fin en busca de una identidad que se le resiste o se limita a exhibir un profundo malestar ante la previsible disolución de su yo en el marasmo social de la uniformidad. En un universo donde ya no existe un valor central compartido por todos sobre el que poderse apoyar, el héroe experimenta la misma sensación que más tarde acuciaría a los personajes de la novela de Hermann Broch: sonámbulos que transitan por un mundo desencantado. En suma, frente a la novela de formación, sobresale la figura del héroe protagonista de lo que Mèlich denomina *novelas de deformación*: aquel tipo de novelas que “narran el final de Europa, que muestran el trayecto hacia el ocaso de la identidad, la crisis de la expresión, del

lenguaje, de las transmisiones y de la tradición; novelas que muestran la disolución del sujeto en la red burocrática y que anticipan el imperio totalitario que, a a partir de 1914, asolará Europa" (1998: 172).

Contra la deriva liberal-burguesa de un proyecto ilustrado que, consagrado a hacer realidad el ideal laico de la emancipación individual y el progreso, extirpa el misterio y la poesía del alma humana y acaba convirtiendo al hombre en un mero *animal laborans*, mercancía y número, se alzan escritores como Schlegel, cuya novela *Lucinda* (1799), afirma Magris, consiste en "una especie de evangelio ético, místico y erótico, de una vida pulsional liberada felizmente de toda regla y freno" (1989: 56). En la novela – texto complejo formalmente integrado por cartas, reflexiones, narración en primera y tercera persona, donde la trama brilla por su ausencia – su protagonista Julius redacta un texto, *Idilio sobre el ocio*, en el que deja escrito su anhelo de vivir la vida poéticamente para lo cual el ocio y la inactividad se antojan imprescindibles:

> Así puedo atreverme a hablar, no cuando se trata de la alegre ciencia de la poesía, sino del divino arte de la pereza. Así pues, ¿con quién habría de pensar y hablar sobre el ocio mejor que conmigo mismo? Y así hablé también en aquella hora inmortal en la que el Genio me inspiró al anunciar el alto Evangelio del auténtico placer y amor: "¡oh, ocio, ocio! Eres el aire vital de la inocencia y del entusiasmo; te respiran los bienaventurados y bienaventurado es quien te posee y te guarda, ¡oh tú, la más sagrada joya!, único fragmento de semejanza con los dioses que aún nos quedó del Paraíso. (Schlegel 1987: 31).

Unas líneas más adelante, meditando sobre el ocio, el héroe insiste en la misma idea:

> ¿Por qué, pues, son los dioses dioses, si no es porque, conscientemente y con intención, no hacen nada, porque entienden de eso y son maestros en ello? Y ¡cómo aspiran los poetas, los sabios y los santos también a hacerse semejantes a los dioses! ¡Cómo rivalizan en la alabanza de la soledad, del ocio y de una liberal despreocupación e inactividad! (…) Todo lo bueno y lo bello se mantiene por su propia fuerza. ¿Para qué entonces ambicionar incondicionalmente el progreso sin tregua ni centro? (…) Esa actividad vacía e intranquila no es sino una mala costumbre nórdica y no produce más que aburrimiento ajeno y propio. (…) Solo con serenidad y mansedumbre, en el sagrado silencio de la auténtica pasividad puede uno recordar todo su yo y contemplar el mundo y la vida. (…) Lo esencial es el pensar y poetizar y esto solo es posible por medio de la pasividad. (…) El derecho del ocio es lo que diferencia a los príncipes de los vulgares y el verdadero principio de la nobleza. (33-34).

Julius arremete contra Prometeo, "símbolo de la factividad, de la libertad del hombre que se rebela en contra de la divinidad para edificar un mundo hecho a su imagen y semejanza" (Magris 1989: 57), por ser el inventor de la educación y la ilustración. Al propio tiempo nos advierte de que "de él os viene el no poder estar nunca tranquilos y el ocuparos siempre así, a eso se debe el que, cuando no tenéis ninguna otra cosa que hacer, tengáis que ambicionar tontamente incluso un carácter" (36).

Julius está convencido de que la forma más elevada de humanidad reside en la quietud y el ocio. "Cuanto más divino es un hombre o la obra de un hombre, más semejantes se vuelven a la planta; esta es la más moral y la más hermosa entre todas las formas de la Naturaleza. Y, así pues, la vida más alta y más perfecta no sería más que un puro vegetar" (34). Este texto es un clamor contra el ideal utilitario enmascarado en la actividad frenética del mundo moderno; ahora bien, a diferencia de lo que les sucede a otros héroes, que no se dejan mecer por la divina quietud contemplativa, sino que se ven arrojados a una pasividad melancólica fruto de la convicción de la futilidad de la vida, Julius sí celebra la pasividad en tanto que liberación de la incesante y fatigosa tarea de construir y conservar un yo siempre huidizo. El ideal contemplativo de reminiscencias orientalizantes, que está en la base del pensamiento schopenhaueriano, actúa a modo de ariete contra la coacción impuesta por la convención social y la ley.

El protagonista de la novela del escritor romántico Von Eichendorff, *De la vida de un tunante* (1826) es otro ejemplo de héroe felizmente desorientado que no aspira a apresar la vida en una rígida fórmula que a cambio de suministrarle una opiácea dosis de sentido amenace con encorsetarlo. El tunante[16], precursor de los héroes de Walser[17] y

[16] En la edición de la novela que manejamos ha sido traducido *taugenichts* por *tunante*. Si bien la RAE define al tunante como pícaro, bribón o taimado, quizá sea preferible considerarlo un *inútil* en consonancia con la traducción que llevan a cabo otras ediciones españolas, dado que este personaje, que por sus rasgos y cualidades constituye un antecedente romántico del héroe escindido, se aviene mejor al perfil de inútil que al del pícaro, que, huelga decirlo, constituye otro arquetipo literario con quien, eso sí, el héroe escindido mantiene un cierto parentesco.

[17] En los momentos en que siente cómo "una angustia mortal oprime su corazón" debido a la vida errante que ha elegido, y a la vista de que algunos personajes con quienes se relaciona lo tienen por un ser insensato, "falto de juicio, que nada entiende", el tunante se ve impelido a cuestionarse su incierto futuro y lo hace en unos términos "¿qué será de ti, *pobre cero*?" (Eichendorff 2008: 75, 81 y 83) que evocan las palabras con las que el héroe walseriano Jakob Von Gunten se autodefinía: "el día de mañana seré un encantador *cero a la izquierda* redondo como una bola" (Walser 2011: 10).

uno de los primeros eslabones de la estirpe de vagabundos que habitan la literatura moderna, es un joven simple e ingenuo, acusado por su padre de no hacer nada, que un buen día decide marchar de casa y lanzarse a vagar por el mundo acompañado de su violín en busca de aventuras y un amor que le será correspondido. Hemos de advertir que, al igual que sucede con el Julius de *Lucinda*, el tunante celebra la ausencia de identidad y de fundamento de lo real. Prefiere dejarse llevar por el fluir vital sin ninguna atadura ni conciencia crítica sobre el sentido de su existencia. Aunque comparte con el héroe escindido una proverbial tendencia a no hacer nada, a la pasividad y la quietud – razón por la que hemos decidido incluirlo como uno de sus predecesores – el tunante, en cambio, destaca por tomarse la vida tal y como se le presenta encarándola con alegría y curiosidad. No necesita someterse a un continuo análisis: vive y siente que vive, acaso porque no se cuestiona cómo y en qué consiste vivir. A este respecto, Magris recuerda que Walter Benjamin leyó con suma atención esta novela a propósito de su influencia en los héroes de Knut Hamsun.

> Benjamin definía a Hamsun como un maestro en el arte de crear el personaje del héroe aturdido, inútil, gandul y arruinado. Benjamin situaba dicho personaje tipo en la gran línea del héroe libre, ocioso y fugitivo que se opone o sustrae a la opresiva deshumanización social. (…) El ancestro literario de este pelotón de vagabundos es el Inútil de Eichendorff, un héroe libre de cualquier constricción y nivelación profesional. (2002: 177).

Es cierto que la esencia del tunante, en cuanto se muestra incapaz de integrarse en el mecanismo productivo de la sociedad burguesa asumiendo una función, se asemeja al héroe de Hamsun. Sin embargo, mientras aquel se abandona alegre al fluir vital, el anhelo de libertad que empuja a los vagabundos del noruego a merodear en la periferia del mundo choca con una evidente incapacidad para aferrarse a un asidero consistente que los condena al delirio y la insatisfacción. Así, es necesario distinguir al tunante de Eichendorff del héroe escindido. Aunque ambos comparten algunos rasgos como la propensión a la errancia o la renuencia a una reducción identitaria, mientras aquel celebra la disolución de la identidad – podría hablarse de una representación del ultrahombre nietzscheano – para el héroe de la escisión su desorientación lo sume en el nihilismo. El tunante vive al día, en un puro presente, alternando trabajos que le procuran no solo la subsistencia sino la satisfacción del hambre de curiosidad que almacena en su interior. De entrada, tras ser expulsado del hogar paterno por holgazán y decantarse por "salir al mundo y buscar fortuna", nos dice:

> Una secreta alegría me invadía al ver por todas partes a mis conocidos y camaradas dirigiéndose al trabajo para arar y cavar la tierra como habían hecho el día anterior y como harían el siguiente, mientras yo campaba a mis anchas por el mundo. (Eichendorff 2008: 68).

Hay otras ocasiones, si bien son escasas, en las que penetrado por una punzante sensación de soledad que le oprime el corazón se cuestiona si no sería mejor "abandonar la vida itinerante y ahorrar dinero como hace el resto de los hombres" (80) en lugar de pasar el tiempo tumbado contemplando el paisaje, inmerso en ensoñaciones, pues así "entregado a mis cavilaciones notaba como si mis piernas me crecieran de puro aburrimiento y el rostro se me atrofiara de pura inactividad" (83) Son ocasiones donde el tunante se identifica con la pesadumbre que acecha al héroe decadente de fin de siglo. Pero, en definitiva, a diferencia del carácter abúlico del héroe escindido, el tunante elige vivir una vida como suspendida, opta por experimentar el puro presente sin diferir nada a un futuro que no contempla. De hecho, se aleja del héroe escindido en un aspecto tan sustancial como es el de su hiperconciencia analítica, pues el tunante no se detiene a reflexionar sobre aquello en qué deba consistir una vida, se limita a vivir; es más, su carácter ingenuo, simple y bonachón, lo aproxima a la estirpe del Cándido de Voltaire.

Una de las primeras aproximaciones narrativas a la interioridad del individuo es *Anton Reiser*, verdadera novela de deformación escrita a finales del siglo XVIII por K. Philipp Moritz y protagonizada por un héroe, a juicio de Magris, "irreductiblemente anómalo, una interioridad absolutamente fuera de la norma, una individualidad al cuadrado, cerrada en sí misma, una singularidad exasperantemente subjetiva" (1989: 58) *Anton Reiser* es la historia "de una antiformación, de una formación regresiva hacia la clausura, hacia la reducción de sí mismo. La identidad del protagonista se construye por sustracción, como un molde hueco" (1989: 58). El héroe decide recluirse en su interior desechando toda experiencia enriquecedora que pudiera obtener de la relación con el otro. Anton Reiser es un mero receptáculo que oculta un vacío. Nacido de la discordia entre sus mal avenidos progenitores, los sentimientos de soledad, incompresión, duda y melancolía que desde su infancia lo embargan, lo empujan a refugiarse en sí mismo "forzado a vivir en un mundo antinatural idealista" (Moritz 1998: 31). Su desaforada imaginación le hace sentir con la misma intensidad tanto la injusticia real como la imaginaria y así ya desde niño, "con aquel su constante meditar y ensimismarse cayó en una especie de ensismamiento que casi le hizo perder la razón" (53).

El héroe byroniano que protagoniza la novela *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1812-1818) – poema narrativo dividido en cuatro cantos de marcado carácter autobiográfico – es uno de los últimos símbolos de la rebelión romántica y si hemos decidido incluirlo en la lista de los precursores de nuestro héroe escindido se debe a su carácter atormentado, preso de tribulaciones que lo sumen en la melancolía y un hastío de tal calibre que incluso una vida viajera no ha sido capaz de extirpar. Poco a poco Childe Harold va apartándose de una sociedad que detesta hasta acabar siendo un marginado que sufre una persistente insatisfacción nacida de una ingénita incapacidad de vivir plenamente, aun cuando, uno tras otro, sus deseos se hayan visto cumplidos. Prototipo del *dandi*, sofisticado, inteligente y perceptivo, pero también incapaz de vivir *persuadido*[18], de gozar del puro presente o de crearse un horizonte que pudiera dar sentido a cada uno de los instantes de una vida, para él nunca y nada es suficiente. Su actitud de rebeldía frente a la sociedad se perfila en el canto III cuando afirma:

> Nunca fui amigo de la sociedad; tampoco ella se mostró amiga mía. Nunca intenté alcanzar sus votos; jamás se me vio doblar pacientemente la rodilla ante los ídolos, ni forzar la sonrisa en mis labios, ni unirme al eco de los aduladores. Viví como extraño entre los hombres, estando entre ellos parecía ser perteneciente a una especie distinta; envuelto en el sombrío velo de mis pensamientos, muy diferentes a los de mis semejantes, continuaría siendo aún el mismo, de no haber dominado y moderado mi alma. (Lord Byron 1983: 103).

4.2.2 EL HOMBRE SUPERFLUO O LA ABULIA

Hasta aquí hemos señalado algunas de las principales fuentes románticas de las que bebe nuestro héroe escindido. Sin embargo, una figura que constituye parte esencial de su árbol genealógico es aquella que, acuñada por la historiografía literaria rusa como *el*

[18] Frente a la *retórica*, Carlo Michelstaedter opone la *persuasión*, el vivir persuadidos. Y persuadido está, dice, "aquel que posee en sí su propia vida, [pues] todo lo que vive se persuade de que es vida sea cual sea la vida que vive. (…) Quien por un solo instante quiere poseer su vida, estar solo por un instante persuadido de lo que hace, debe apropiarse del presente" (2009: 77). Pero en lugar de tratar de vivir en la persuasión, el hombre, sostiene apesadumbrado el autor, vive en la retórica. El héroe romántico, como más tarde el héroe escindido, aspira sin éxito a vivir persuadido, a experimentar el puro presente sin someterse a la lacerante objetividad, "fábrica de los valores absolutos (…) que implica la renuncia total a la individualidad, toma los valores de los sentidos, o más bien los datos estadísticos de las necesidades materiales, como valores últimos, y ofrece a la sociedad, con el sello de la sabiduría absoluta, lo que es útil para su vida: máquinas y teorías de todo tipo (…)" (2009: 172).

hombre superfluo, protagoniza buena parte de la gran narrativa realista rusa de entre los años treinta y sesenta del siglo XIX. Ambas clases de héroe, superfluo y escindido, comparten rasgos como la pasividad, la abulia, la melancolía o la irresolución.

Si en el marco de la modernidad la crítica es unánime en considerar 1789 como fecha fundacional de la edad contemporánea, es a partir de 1830 cuando nace el hombre contemporáneo. Esta nueva realidad histórica trajo consigo una situación contradictoria igualmente nueva para el escritor, quien al tiempo que se enfrentaba al filisteísmo burgués dependía de él. Así, Rusia vio cómo en los años veinte y treinta del siglo XIX nacía un fenómeno crucial para comprender la dimensión de este fenómeno, *la intelligentsia*, "un estrato de contornos sociales mal definidos en cuyo seno los hijos de la nobleza terrateniente se mezclan con los hijos de los popes y pequeños funcionarios de provincias" (Orzeszek 2000: 16). Un fenómeno que constituye el caldo de cultivo del que surgirán los novelistas que a partir de los años cuarenta compusieron novelas protagonizadas por el héroe que nos ocupa. Desde un punto de vista sociohistórico, 1848 constituye otra fecha decisiva porque marcó el inicio del tránsito del idealismo romántico al positivismo que anegará el continente durante la segunda mitad del siglo XIX. De algún modo fue inevitable que aquel periodo de ilusión efímera, que transcurre entre sus años treinta y cincuenta, y cuya liquidación, magníficamente representada en la flaubertiana *La educación sentimental*, se produce tras la proclamación del Segundo Imperio francés, diera lugar a un panorama histórico-cultural complejo. Pues bien, este marco histórico de cierta confusión, en el que se ignoraba hacia dónde se conducía el hombre y cuál sería la respuesta artística – la modernidad estética – que mejor pudiera representar su experiencia, fue campo abonado para la creación de héroes literarios cuyo perfil vagamente romántico será construido sobre rasgos como la abulia, la pasividad y la falta de voluntad. Así, Orzeszek afirma que el tipo literario del *hombre superfluo* "responde a un contexto social generalizado por la aparición y auge de la compleja y conflictiva sociedad burguesa y a una visión pesimista de los autores" (2000: 9). Es algo así como la encarnación simbólica de un malestar que comienza a calar en diversos estratos de la sociedad rusa y encuentra en el escritor al arúspice encargado de su representación mediante la creación de unos "sujetos axiológicos o arquetipos no modélicos, pero tampoco antimodélicos, sino conflictivos" (Orzeszek 2000: 14).

A su juicio, el hombre superfluo, cuya existencia literaria transcurre entre 1840, año en que Lermontov publicó *El héroe de nuestro tiempo*, y 1859, en que Goncharov hizo lo propio con su novela *Oblomov*, hunde sus raíces en la figura del héroe romántico byroniano. Su ocaso vendría representado por la aparición en la sociedad rusa de una nueva figura literaria: la del *hombre nuevo*, encarnado ya en el *endemoniado*, en alusión a uno de los protagonistas de la novela de Dostoievski, ya en el *nihilista*. Aunque Orzeszek subraya el carácter activo del nihilista frente a la abulia y pasividad del héroe superfluo – "[que] dirige la crítica hacia sí mismo una vez comprobado su fracaso vital, mientras el *nihilista* en sentido estricto, como hombre de acción que es, lo hace hacia el exterior por encima de todo" (2000: 97) – nosotros compartimos su opinión hasta cierto punto porque no todo nihilista es un héroe de acción; al contrario, es el nihilismo pasivo el factor que aglutina los rasgos que integran la característica escisión de nuestro héroe.

El héroe superfluo representa al hombre joven, sensible, inteligente y refinado que decide romper con el mundo aristocrático al que pertenece para vivir alejado de la política oficial del zarismo. Esta situación de desclasamiento, y la consiguiente impresión de destierro, lo convierte a la postre en un ser superfluo, inocuo, sumido en una especie de *tedium vitae* paralizante. Toda la perspicacia, elocuencia y cultura obtenidas gracias a la educación exquisita recibida se traducirán en un tipo de reflexión estéril acompañado de un absoluto no hacer. El hombre superfluo "está en la frontera, como enfermo de la voluntad, que separa lo romántico de lo positivista por cuanto revela una concreta patología: el yo enfermo como aristocrático trofeo de un destino fatal, un hombre que no encuentra su sitio en la sociedad a que pertenece" (Orzeszek 2000: 18). En idéntica dirección a la apuntada por esta autora, Eduardo Zúñiga afirma que buena parte de la literatura rusa del siglo XIX está poblada por "hombres débiles y enfermizos – para mujeres, en cambio, ardorosas y deseosas, solo, de amor – (…) y lo peor de todo, sin respuesta" (1983: 35).

Dada su adscripción a la nobleza, aspecto que comparte con sus predecesores románticos y con los héroes escindidos pertenecientes al linaje decadentista, es lógico que para su representación literaria el escritor ruso recogiera la tradición romántica del héroe byroniano, reforzándola con una especie de aliento psicologista que le insufla, al tiempo que fue capaz de profundizar en un análisis de tipo social en un sentido realista.

Hemos de subrayar que a diferencia del héroe superfluo y de los héroes escindidos de finales del siglo XIX, adscritos a clases sociales acomodadas, bien a la nobleza, bien a la burguesía terrateniente, los urbanitas que protagonizan la narrativa del siglo XX serán héroes asociados a fenómenos urbanos como la burocracia – muchos serán funcionarios u oficinistas – la alienación, el solipsismo o la disolución de la identidad producto del anonimato y la soledad de la vida homogeneizada de la ciudad. En cualquier caso, y por lo que atañe a algunos de los héroes de la literatura rusa del siglo XIX, encontramos excepciones a su origen aristocrático en los protagonistas de *El capote* y *Apuntes del subsuelo,* pues un rasgo que ambos comparten entre sí y con los héroes del siglo XX es precisamente su condición de funcionarios.

El héroe superfluo de la narrativa rusa se contempla a sí mismo como un *individuo elegido* para portar la antorcha del romanticismo y continuar la senda abierta por el héroe romántico. Sin embargo, de las tres posibles salidas que le ofrece el contexto histórico en que está inmerso – el martirio, la adaptación al sistema o el no hacer nada como muestra de rebeldía – opta por la última de ellas...pero sin asomo de rebeldía alguno. En definitiva, el héroe superfluo acaba revelándose como un hombre inútil, hueco y ocioso que, inmerso en el prosaísmo de un mundo moderno que no admite actitudes ni acciones heroicas, se mostrará incapaz de orientar su vida a un fin *digno de sí mismo* – así, el narcisismo es otro de sus atributos – abandonándose a la indolencia, el aburrimiento – el *spleen* baudelaireano – y una difusa nostalgia. Aunque el marbete del arquetipo obedece al personaje que protagoniza *El diario del hombre superfluo*, lo cierto es que el paradigma vendrá determinado por la figura de Dimitri Rudin. Turguéniev, su creador, centró su atención en los personajes de Hamlet y Don Quijote, porque, a su juicio, ambos comparten inutilidad, si bien únicamente Hamlet anticipa al héroe superfluo al tratarse de un individuo solipsista, escéptico y analítico en exceso. Don Quijote, en cambio, representaría al individuo rebosante de voluntad y determinación, aunque su carácter y acción caballerescos resultan ridículos en el mundo en que vive. Alexander Brückner[19] se refiere a los hombres superfluos de Turguéniev como "seres que gastan sus energías sin finalidad alguna, aunque animen a los demás;

[19] Filólogo polaco nacido a mediados del siglo XIX autor del prólogo a la edición de la novela *Diario de un hombre superfluo* que manejamos.

hay algo en esos hombres no roto, sino flojo: les falta fuerza vital, como a Hamlet" (Turguéniev 1946: 25). Sometidos a una autocrítica constante nunca logran materializar el ideal que, en cambio, sí poseen a causa de las dudas que se les presentan en el momento decisivo de la acción. De este modo, la falta de firmeza y voluntad engendra una escisión que hallaremos en la mayor parte de los héroes escindidos: la escisión entre pensamiento y vida, entre discurso y acción. Abismo que los conduce irremisiblemente a la irresolución.

Desde un punto de vista historiográfico las primeras representaciones literarias del héroe superfluo están encarnadas en sendos héroes de ascendencia byroniana: Eugenio Oneguin, protagonista de la homónima novela de Pushkin, y Pechorin, *el héroe de nuestro tiempo* de Lermontov. Mientras el primero descubre el vacío existencial y su enajenación a través de un ejercicio permanente de introspección que lo convierte en un hombre para quien todo se reduce a reflexionar y cuyas reflexiones lo conducen al lamento, el arrepentimiento y la culpa, el segundo ahonda en la búsqueda del yo interior que caracterizaba al romántico solitario pero con la diferencia de que su descarnada introspección "le convierte en un hombre enfermo, moral y existencialmente, que encarna los males de Rusia de su época y está destinado finalmente a la inacción" (Orzeszek 2000: 40).

Años después vieron la luz varias novelas escritas por autores determinantes para la consolidación de esta figura literaria como Turgueniev y Goncharov. Al primero se le deben las ya mencionadas *Diario del hombre superfluo* y *Rudin*, cuyos héroes – Chalkaturin y Dimitri Rudin respectivamente – constituyen sendas manifestaciones epigonales de hombres superfluos. Goncharov, por su parte, insiste en trazar el perfil de esta clase de hombres a través de *Oblomov*, personaje que protagoniza su novela homónima propiciando a su vez el término que sirvió para describir la patología del hombre superfluo, la *oblomovschina*. A juicio de Orzeszek, existen dos tipos de héroes superfluos: por un lado, Dimitri Rudin, el héroe inteligente y culto con disposición para la acción, pero cuya tendencia a la introspección y el análisis excesivo y exhaustivo, así como su falta de firmeza y escepticismo lo conducen a la parálisis. Dado que su acción acaba circunscrita a la mera palabra, el hiato entre enunciado y acción, pensamiento y vida, será un rasgo característico. Oblomov, en cambio, se caracteriza principalmente

por una inclinación a la pereza y una ociosidad que unida a un total conformismo social lo abocan a la inacción. Ciñámonos a los hérores pergeñados por Turgueniev.

El *Diario de un hombre superfluo* es una novela configurada en forma de diario que escribe su atribulado héroe al final de su vida con el ánimo de dejar constancia de cómo ha vivido; aunque ciertamente ignora qué contar pues admite que la suya ha resultado ser una vida superflua, todo menos interesante. El carácter introspectivo y la angustia que envuelven a Chalkaturin – "la suerte me había vestido ridículamente con ese nombre" (Turgueniev 1946: 50) – se dejan sentir en algunas de las reflexiones que jalonan el relato. Así, no duda en afirmar que "mientras vive, el hombre apenas siente su propia existencia; solo se le hace perceptible como el sonido, a cierta distancia, pasado un cierto tiempo" (41) Este individuo "de deseos y placeres moderados" y que padece una timidez patológica[20] pertenece a la estirpe de quienes se abisman en sus propias profundidades y se observan superfluos. En las primeras páginas del diario nos anuncia que va a morir… "¿y qué?, ¿en qué se diferencian quince días de quince años, de quince siglos. (…) Es bueno despojarse, por fin, de la abrumadora conciencia de la vida" (31 y 33). Todas sus reflexiones están teñidas de *fatiga*. Su madre era infatigable, advierte, "pero sin utilidad alguna" y siente que carece de identidad propia, que es indistinguible; anticipa al héroe anónimo que deambula por la urbe en pleno siglo XX.

> Mi vida no se diferencia en nada de las otras vidas. ¡Superfluo! ¡De más! Cuanto más penetro en las profundidades de mi ser, cuanto más atentamente observo mi vida, más me convenzo de la severa justeza de esta expresión: ¡superfluo! (…) En mi calidad de hombre superfluo y confinado bajo cerrojo en mi interior, evitaba constantemente expresar mi pensamiento tanto más cuanto que sabía que lo haría muy mal. (46 y 50)

Es tan exorbitante la inquietud interior que lo embarga, tan excesiva su tendencia a analizarse y a analizarlo todo que en un momento determinado llega a preguntarse "¿cómo puede ser útil alguien así?" (48). Por otro lado, un exacerbado orgullo aproxima a Chalkaturin al innominado héroe del subsuelo de Dostoievski. "Mi amor propio sufría horriblemente. No era la conciencia la que me lo reprochaba, me aniquilaba el apreciar mi estupidez" (110). La incapacidad para establecer relaciones más o menos duraderas y

[20] De hecho, Eduardo Zúñiga define esta novela "como un minucioso tratado de timidez psicológica" (Zúñiga 1983: 87).

saludables con quienes lo rodean lo aboca a la reclusión interior, a merodear a menudo por los senderos de su propia conciencia hasta el punto de llegar a sentirse herido por esa misma incapacidad que no duda en achacar a esos otros. La novela finaliza con la confesión de su propia superfluidad al reconocer que él no es nadie: "soy un hombre superfluo, un hombre de más, sobro (133), pero, ¡qué difícil es para un ser viviente despojarse de la vida!" (136).

Detengámonos en otra de las obras de Turgueniev, *Rudin*, pues quizá sea esta la novela que explora con mayor hondura la ambigua personalidad del hombre superfluo. Este relato constituye "un estudio de uno de esos caracteres complejos, dotado de grandes aspiraciones y arranque, riqueza de facultades, pero que tienen roto el resorte de la voluntad y carecen de la dirección y rumbo fijo" (Pardo Bazán 1961: 205). La trama se desenvuelve en torno a una serie de terratenientes ociosos que se dan cita en una casa de campo propiedad de una rica señora de la nobleza rusa. En ese lugar, y tras haber sido invitado, aparece dándose a conocer Dimitri Rudin, un individuo de noble linaje bien educado e inteligente, pero sin dinero. El héroe se alojará una larga temporada en la finca entablando relaciones con unos y otros. Nada más aparecer en escena logra embelesar al resto de personajes con su inteligencia y elocuencia y si "al principio parecía titubear (…) al cabo de un cuarto de hora solo se oía su voz en la habitación. (…) Hablaba de aquello que da significado eterno a la vida temporal del hombre, dominaba en alto grado el arte de la elocuencia" (Turgueniev 1997: 42 y 47). Mientras algunos lo envidian y otros lo adoran, los hay que sospechan que bajo ese manto de palabras se esconde una incapacidad para llevar a la práctica sus ideas. Así, por ejemplo, a juicio del personaje Lezniov, Rudin es "hombre de talento aunque, en esencia, está vacío, inepto, indolente (…) Un hombre que desarrolla bien las ideas...ajenas" (75). El propio Rudin se reconoce como "un hombre de palabras y no de acción" (63). Da la impresión de que actúa impulado por el objetivo de engatusar a los otros y, sin embargo, solo aspira a ser comprendido, a "que no se dude de su sinceridad". Aspiración que, no obstante, es puesta en entredicho por personajes como Volintsev, quien le replica que "lo que para usted es sincero, para nosotros (gente sencilla) nos parece inmodesto e inoportuno… ¡cómo vamos a comprenderlo!" (102-103).

Conforme avanza el relato escuchamos a Rudin confesar que "moriré sin haber realizado nada digno de mis fuerzas (…) El solo gobierno de las mentes es pasajero e inútil (…) Hay en mí una cierta sinceridad estúpida, cierta palabrería" (128). A estas alturas la mayoría de los personajes, si bien lo tienen por parásito reconocen que no finge, que sus palabras e ideas son auténticas aunque le falta fuerza para ponerlas en práctica. Así, según uno de ellos "llama la atención que todos los amigos y seguidores de Rudin se convierten con el tiempo en sus enemigos" y es que "ese tipo de hombres se encuentra siempre desarrollándose" (140). Es precisamente ese *estar desarrollándose*, el tener una naturaleza inconclusa, escasamente sólida e inconsistente, una cualidad que caracteriza al héroe escindido.

Al final de la novela, y a través de una elipsis temporal que abarca varios años, reaparece un errabundo protagonista que, vencido por la vida, nos confiesa haber vivido mucho, viajado mucho y fracasado mucho; "¡Cuántas veces mis propias palabras se volvieron en mi contra! Nunca fui capaz de construir...lo que es complicado cuando no tienes suelo firme bajo tus pies" (153). Alérgico al pragmatismo, retórica al servicio de ideas y reflexiones que no logran fructificar en hechos ni en acciones, Rudin reconocer no ser sino un individuo que siente como su "tan insaciable sed de ideal" se materializa en "¡palabras, solo palabras!, y no hechos" (161).

> ¿Será que no sirvo para nada, que no tengo nada que hacer en la tierra? A menudo me he hecho esa pregunta y por mucho que me esfuerce en rebajarme ante mis propios ojos, no puedo dejar de sentir en mí la presencia de una fuerza que no ha sido dada a todos. ¿Por qué esa fuerza no da sus frutos? (160).

De este modo termina meditando en las postrimerías de su vida un héroe para quien su habilidad para la retórica es proporcional a su ineptitud para la acción: "Las frases me pierden, me consumen, hasta el final no podré librarme de ellas" (161). En suma, en tanto que "seres traspasados por una contradicción íntima en su personalidad que los aboca al fracaso existencial y los convierte en seres excedentes" (Orzeszek 2000: 157), los héroes superfluos de la narrativa rusa de mediados del siglo XIX prefiguran al héroe escindido.

4.2.3 EL HÉROE DEL SUBSUELO O LA HIPERCONCIENCIA

“Soy un hombre enfermo…Un hombre malo. No soy agradable. Creo que padezco del hígado. De todos modos, nada entiendo de mi enfermedad y no sé con certeza lo que me duele.” (Dostoievski 1980: 7) El héroe que protagoniza *Apuntes del subsuelo* es un solitario y misántropo funcionario – se supone que expulsado de la función pública – que redacta unas notas autobiográficas consistentes, de un lado, en una suerte de confesión que recoge en forma de digresión ensayística su visión nihilista del mundo y, de otro, en unas memorias que adoptan la forma de un relato con el que ilustra sus tesis. Hay que subrayar que el texto en su totalidad es un monólogo interior cuyo contenido y finalidad están orientados, en lo más profundo, hacia una búsqueda desesperada de sentido. “¿Dónde están las causas primordiales que me sirvan de apoyo? ¿dónde el fundamento? Me ejercito en el pensar y, por tanto, cada causa inicial arrastra inmediatamente tras de sí a otra, aún más primaria, y así hasta el infinito” (33); así se cuestiona un héroe que se convertirá en precursor directo del innominado protagonista de *Hambre*, de Hamsun, y notorio precursor del héroe escindido. A juicio de Bradbury,

> Se trata de un personaje oficinesco, huérfano, golpeado por la pobreza; un hombre moderno en su frágil e irritable condición que no consigue convertirse en nada, ni malo ni bueno, ni héroe ni insecto, ni bribón ni honesto; es un hombre superfluo exiliado de sí mismo, un tipo que Dostoievski veía como el hombre de los tiempos modernos. (…) En su amarga voz con resonancias de confesión, la autoconciencia y la desconfianza en su propia autenticidad recorrerá las páginas de la ficción moderna. (1990: 45-46 y 49)

Nos detendremos a examinar con suma atención una amplia serie de fragmentos de la novela porque, en realidad, nada impide haberla podido incluir en la nómina de relatos protagonizados por el arquetipo del héroe escindido en lugar de integrarla en su genealogía. De hecho, el héroe del subsuelo posee todos sus rasgos característicos. Sin embargo, esta decisión, confesémoslo, puramente arbitraria, obedece a una razón que atañe a la fecha de su publicación, 1864, anterior, por tanto, a la que nos hemos marcado como *término a quo* para datar la eclosión del héroe escindido, alrededor de 1880. Porque desde el punto de vista del vínculo entre héroe escindido y novela modernista, tesis que venimos sosteniendo en esta investigación, la literatura de Dostoievski puede ser perfectamente adscrita al simbolismo – así lo entiende, entre otros, Beltrán Almería,

algunos de cuyos textos nos han servido de apoyo en esta investigación – y con ello, pocas dudas genera la consideración moderna de su novelística.

El innominado hombre gris que aúlla desde el sótano de la modernidad su condición netamente moderna de *ser alienado*, incapaz de hallar resquicio alguno que pudiera dar sentido a su existencia, se revela como una conciencia contradictoria[21] que distorsiona la realidad que percibe. Toda su alma es pura escisión. En primer término, escisión interna entre razón y deseo, y entre realidad y sueño. El héroe del subsuelo expone su teoría acerca del hombre, según la cual:

> La razón sabe tan solo aquello que ha tenido tiempo de conocer; en cambio, la naturaleza humana actúa por entero, en todo cuanto hay en ella, de un modo consciente e inconsciente y aunque mienta, vive; [reivindicando] el tener derecho a desearse lo más absurdo y perjudicial porque eso permite conservar lo más importante y querido: *nuestro yo, nuestra individualidad*. (54-55).

Escisión entre el inalcanzable dictado de una conciencia prescriptora, que le atormenta sobre cómo ha de vivir la vida, y su realidad misma, es decir, "el dos por dos cuatro [que] no es vida sino el comienzo de muerte" (64). Y escisión también entre su contradictorio ser escindido – "yo estoy solo y ellos son todos" (84) – y los otros – "yo estaba morbosamente desarrollado, como corresponde a un hombre de nuestro tiempo. Todos los demás se parecían como los corderos de un rebaño" (83) Esos otros, como sus arribistas colegas y compañeros, a quienes al tiempo que les reprocha con arrogancia su filisteísmo y exclusivo apego a valores utilitarios, en su porfiado afán de adquirir una identidad siempre huidiza implora su reconocimiento. En otras palabras, rehúye a los otros, a quienes odia, porque le parecen inferiores a él y simultáneamente exige su presencia constante para afirmar una identidad única y diferenciada: "o héroe o hundido en el fango (…) pero no un héroe corriente" (104). El siguiente pasaje ilustra el abismo que se abre entre el mundo y él, la relación grotesca que mantiene con aquellos que "lo despreciaban, [que] lo tenían por incapaz e insignificante" (111). Esta situación le inflige un dolor mayor abocándolo a un repliegue interior absoluto:

---

[21] Victor Brombert insiste en definir al héroe del subsuelo como símbolo de la contradicción, como *paradoxalist*, "an ambivalent symbol of repression and revelation, the underground is thus at same time a metaphor of sterile isolation and of a renascent toward light, suggesting the vocation to proclaim a momentous truth from the abyss" (1999: 35).

> Iba y venía por entre la gente como una peonza, del modo más feo, cediendo el paso constantemente, bien a los generales, bien a los oficiales (…) En tales momentos sentía grandes dolores en el corazón al representarme la miseria de mi escurridiza persona (…); [sentía una] insoportable y constante humillación ante la idea de que yo era un mosquito despreciable, inútil, el más culto, el más inteligente, pero un mosquito que a todos cedía el paso y a quien todos ofendían y humillaban. (95-96)

El perfil abúlico y solipsista del héroe sin carácter de Dostoievski impregnará el espíritu de los héroes escindidos de las primeras décadas del siglo XX con su nihilismo pasivo. Son su conciencia exorbitante, y contradictoria, y su habilidad para desmenuzar la realidad hasta el paroxismo, el rasgo que lo identifica. Por ello, dice Brombert, "here the voice is anonymous, and, from the start, the place of action is consciousness itself. The protagonist is not in an underground; the underground is in him" (1999: 35). Un hombre que se presenta a sí mismo "both as a unique self and a representative type" (Brombert 1999: 31) Ya en unas primeras líneas dedicadas a autodefinirse regodeándose morbosamente en un alma que describe como demoníaca no duda en sostener que "ser demasiado consciente es una enfermedad" (13) pues, afirma Brombert, "to teach that to know oneself means to lose all self-respect" (1999: 32).

> Cuánto más conciencia tenía sobre el bien y todo "lo bello y sublime", más hondo descendía en mi charca y más capaz era de hundirme en ella por completo. (14) Lo más penoso era que soy un culpable inocente, lo soy por las leyes de la naturaleza. Soy culpable, primero, por poseer más inteligencia que todos cuantos me rodean. Finalmente, soy culpable porque aun habiendo en mí generosidad, había sufrido todavía más al darme cuenta de su inutilidad. (17)

El hombre del subsuelo distingue entre los espontáneos hombres de acción, "hombres verdaderos [pero] tontos" (20) que no se cuestionan el fundamento ni el sentido de su acción, y hombres reflexivos como él mismo, que "no hacemos nada" (19) y cuya propensión a la reflexión incesante y una torturadora autoconsciencia los abocan a la parálisis. Además, a fuer de ser sinceros, "en el mundo ya no había ni acciones ni aventuras" (48). La hiperconciencia de un ser replegado hacia sí lo conduce a sufrir "un doloroso análisis interno" (105) y absorber intelectualmente todos los estados de ánimo y sentimientos como el amor, "un amor fantástico...sin aplicación real a nada humano, pero es tan abundante que luego no [sentía] ya ninguna necesidad de aplicarlo" (105).

Un difuso sentimiento de culpa explicitado con la dosis de ironía suficiente para que el lector ponga en duda su sinceridad, un carácter intelectualista y contradictorio, la

pasividad, el hastío y la inconsistencia singularizan al héroe del subsuelo. Así, afirma, si se lanza a escribir estas memorias es por aburrimiento: "llevo cuarenta años solo y sin ninguna ocupación" (72) o "finalmente me aburro, nunca hago nada" (77). Y es que la inercia y la abulia – "porque el fruto directo legítimo e inmediato de la conciencia es la inercia, la consciente inacción" (32) – lo sumen en un aburrimiento por el cual, "yo me imaginaba episodios de la vida … imaginaba aventuras con tal de vivir de alguna manera" (32) Su carácter contradictorio aflora cuando afirma que "flagelarse alguna que otra vez, anima" (66) porque "al fin y al cabo, ¡más vale no hacer nada!, ¡más vale la inercia consciente!, ¡así pues viva el subsuelo! (…) ¡pero, qué digo!, ¡estoy mintiendo (…) ¡al diablo el subsuelo!" (71). Reconoce ser inconsistente cuando afirma que "nunca he terminado ni empezado nada en toda mi vida" (35) y que "si al menos hubiera estado seguro de ser un gandul" (37) Finalmente asume incluso tener anulada su capacidad de desear cuando, en términos *schopenhauerianos*, sostiene que "(…) de modo que todo cuanto hace uno no responde a su deseo, sino que se hace por sí mismo según las leyes de la naturaleza" (47).

La hendidura que se abre entre el héroe del subsuelo y el resto de los personajes es infranqueable, ya se trate de sus arribistas colegas, ya de la joven prostituta Liza, encarnación de la pureza e inocencia, "cuyo rostro denotaba sencillez y bondad" (152). En relación con aquellos, nuestro héroe se muestra arrogante y contradictorio exudando odio y altivez al tiempo que les exige un reconocimiento, es decir, una personalidad, una identidad, ser alguien "aunque ridículo, inteligente". (135) Dos fragmentos ilustran esta arrogancia y su comportamiento contradictorio:

> (…) No se interesaban por objetos impresionantes y asombrosos, de modo que, sin proponérmelo, empecé a considerarlos inferiores a mí. No era el orgullo ofendido lo que me impulsaba a ello y, ¡por Dios!, no me vengan con las vulgares objeciones que, de tan repetidas, me producen náuseas, diciendo que "yo me limitaba a soñar, mientras que ellos comprendían ya la verdadera vida". No comprendían nada, ninguna vida verdadera, y les juro que eso era lo que más me indignaba de ellos. Al contrario, aceptaban con fantástica necedad la realidad más evidente, más palpable, y ya entonces habían adquirido la costumbre de reverenciar solamente el éxito. Se reían cruel y vergonzosamente de cuanto, siendo justo, era humillado y escarnecido (121).

> ¡Dios mío! ¡Son acaso dignos de mí! – *pensaba yo* – ¡Qué manera de hacer el tonto entre ellos! (…) ¡Estos imbéciles se creen que me han hecho un honor al concederme un puesto en su mesa y no comprenden que soy, ¡yo!, el que les hace el honor, ¡y no ellos a mí! (…) ¡Qué hago yo aquí! Debo levantarme ahora mismo,

> en este mismo instante, tomar el sombrero y marcharme simplemente sin decir una sola palabra… ¡Por desprecio! Y mañana si quieren, me batiré en duelo, ¡canallas! ¡No voy a tener lástima de siete rublos! A lo mejor creen… ¡Maldita sea! ¡Lo de menos son siete rublos! ¡Ahora mismo me voy! ...” *Naturalmente me quedé.* (134)

Los reproches que el héroe les dirige tras haberlos estado rumiando durante toda una velada a la que ha asistido pesea a no haber sido invitado, no hacen mella en ellos, que lo tienen por alguien risible, superfluo e inofensivo. Lo cual nuevamente empuja al héroe a suspirar “si supieran qué sentimientos y qué pensamientos pueden germinar en mí, qué capacidades tengo”, para a continuación admitir, “pero mis enemigos se conducían como si yo no estuviera” (140).

“Acostumbrado a pensar e imaginar todo de modo novelesco y representármelo todo según me lo imaginaba en mis sueños” (209) el héroe del subsuelo es la viva encarnación del cerebralismo. “Usted habla como si leyese un libro” (169,) le dice una gratamente sorprendida Liza luego de que aquel le haya instado a mejorar su vida, a procurar llevar una vida plena, pues “la vida es hermosa incluso cuando hay penas” (160). Pero lo que Liza desconoce en ese momento es que el héroe no cree en lo que dice y así reconoce que “[yo] sabía que hablaba forzadamente de un modo afectado y libresco (178) para penetrar brutalmente y con insistencia en su alma con ánimo de dominarla” (169.) Finalmente el héroe termina siendo cruel con una Liza que le atrae y le repele a partes iguales debido a que no es sino el espejo cuyo reflejo de inocencia y pureza ahonda su conciencia de culpabilidad y superfluidad. Reconoce imaginar el amor “como una lucha que debía terminar con el sometimiento moral del otro, pero luego no tenía ya ni idea de lo que podía hacer con el objeto sometido” (214). Moralmente corrompido, confiesa que “se había alejado de la vida viva” (214) y cometido aquella crueldad “no por mal corazón sino debido a mi mala cabeza, tan fingida, tan cerebral, tan intencionadamente novelera, que ni yo mismo pude soportarla siquiera un minuto” (216). El final de la novela será una exposición de las razones que han llevado al héroe, autodefinido expresamente como antihéroe, a redactar estas memorias, a narrar

> cómo he malogrado mi vida pudriéndome moralmente en un rincón por la costumbre de apartarme de todo lo vivo. (…) Todos hemos perdido la costumbre de vivir. (…) hemos considerado la verdadera *vida viva* casi como un trabajo, casi como un servicio, y en nuestro fuero interno todos estamos de acuerdo en que es mejor atenernos a los libros. (…) En mi vida no he hecho sino llevar al extremo lo que ustedes no se atreven ni a llevar hasta la mitad y aún consideran su cobardía como sensatez. (…) Así que yo tal vez esté *más vivo* que ustedes. ¡Pero dense

> cuenta! Ahora no sabemos siquiera dónde vive lo vivo ni cómo es ni cómo se llama (…) Hemos nacido muertos y hace tiempo que nacemos de padres que ya no viven (…) Pronto inventaremos la manera de nacer de alguna idea. (219-221)

Sin embargo, no desaparece la sombre de duda que se cierne sobre la sinceridad de sus palabras, como refleja su propio silencio a la cuestión que él mismo se formula: "¿qué es preferible, una felicidad barata o unos sufrimientos elevados? (218).

4.2.4 FRÉDERIC MOREAU O LA DESILUSIÓN Y LA MELANCOLÍA

El realismo francés también hizo gravitar alguna de sus novelas más emblemáticas sobre personajes cuyos principales rasgos caracterológicos los aproximan al héroe escindido. Fréderic Moreau, el héroe de *La educación sentimental*, adscrita por Lukács al tipo de novela que bautizó como *romanticismo de la desilusión*, se postula como un nuevo Werther que ve cómo fracasan los afanes y propósitos, circunscritos a la esfera del amor y la pasión, que se había trazado. Si bien es posible considerarlo un héroe de un tardío romanticismo su inclinación a la melancolía, que va incrementándose conforme avanza el relato, lo aproximan al héroe escindido en su modalidad abúlica. Un temperamento soñador y contemplativo, al tiempo que dubitativo e inconsistente, unido al fracaso de sus propósitos y a la vacuidad de las acciones que emprende para lograr sus objetivos, lo conducen al desaliento y la pasividad. En forma muy similar al héroe superfluo de la narrativa rusa son su carácter pusilánime y la inconsistencia rasgos que comparte con el héroe escindido.

Atravesado por un fervor romántico ya en decadencia en una época – los años que transcurren entre más o menos 1848 y la proclamación del segundo imperio francés – que Flaubert pinta con la paleta de colores del arribismo burgués, Fréderic Moreau aspira a ver correspondido el amor platónico que siente por la señora Arnoux, una mujer casada y mayor que él. El amor, "alimento para el genio, las emociones extraordinarias producen obras sublimes..." (Flaubert 2002: 77), será el catalizador de la novela, y la pasión, "que está por encima de todo" (75), el motor que impulsa las acciones de su héroe, para quien "el deseo de la posesión física desaparece incluso bajo otro más

profundo en una ansiedad dolorosa que no tenía límites" (65). Tras abandonar su localidad natal, Nogent, el héroe se traslada a París donde vivirá una serie de vicisitudes entre los que destancan los acontecimientos revolucionarios de 1848. Sin embargo, todo su ser, su pasión, su deseo, su vida, pivotan alrededor del amor que siente por la señora Arnoux. Así, en el último tercio del relato, el héroe le llega a confesar:

> ¿Qué tengo yo que hacer en el mundo? Los demás se afanan por la riqueza [que él ya posee] la fama, el poder. Yo no tengo posición, usted es mi ocupación exclusiva, mi único bien, el centro de mi existencia, de mis pensamientos. La necesito para vivir tanto como el aire (...) [Pero ante el rechazo que ella le muestra rogándole que se marche, él se va] encolerizado consigo mismo, se declaró un imbécil [aunque veinticuatro horas después ya estaba de nuevo en la casa de ella]. (347)

Ahora bien, el amor que Fréderic le profesa a la señora Arnoux no es óbice para mantener relaciones con otras mujeres impulsado ya por voluptuosidad (Rosanette) ya por despecho (Louise) o por un móvil utilitario como el ascenso en la escala social (Dambreuse) pero todos sus actos en la esfera afectiva carecen de un plan preconcebido. Actúa sin dirección ni coherencia y sus fracasos lo sumen en un mar de lamentaciones. Así, Martinon, un arribista hombre de acción, "no comprendía las lamentaciones de Moreau sobre la existencia, creía que sus aburrimientos no tenían causa razonable" (84). También para Deslauriers – quizás el antagonista de la obra – "la conducta cobarde de su amigo (Moreau), su melancolía y sus eternas lamentaciones le parecían estúpidas" (159). Si otros personajes se confirman como hombres de acción – el Señor Dambreuse representa al noble convertido en un nuevo capitalista, Arnoux, al empresario burgués que resulta ser un estafador, y Dusardier, al héroe humilde que aspira a transformar el mundo para hacerlo más humano – Moreau se revela como un individuo contemplativo envuelto en ensoñaciones y devaneos mentales cuyas elevadas aspiraciones, si bien "le hacían sentirse superior respecto al mundo prosaico que lo rodea" (130), parecían estar condenadas al fracaso. De este modo, a menudo se quedaba tumbado entregándose "a una meditación desordenada: planes de trabajo, proyectos de comportamiento, aspiraciones para el porvenir..." (129).

Pero ¿qué hace este héroe en el mundo de ficción diseñado por Flaubert además de vivir entre ensoñaciones y fantasías?, ¿a qué se dedica? "[Moreau] cogido por la pregunta [que le formula la señorita Louise] dijo que se dedicaba a estudios de política" (325). En otro pasaje, la señora Arnoux misma le exhorta a que haga algo, que "trabaje

o se case" (242) porque da la impresión de que no hace nada: ni útil ni inútil. Moreau se identifica con aquellos hombres para quienes "la acción es tanto más difícil cuanto más fuerte es el deseo. La desconfianza en sí mismo les frena; el miedo a desagradar les espanta" (242). De hecho, su abatimiento y desconfianza es recurrente y así son muchos los fragmentos donde se nos cuenta que el héroe "se sentía como un hombre caído en el fondo de un abismo" (273); "lleno de deseos contradictorios y sin saber lo que quería, sentía una tristeza desmedida" (280); "hasta tal punto su corazón latía bajo la opresión de sus esperanzas (…) que pensaba en la inmensidad de los espacios, en la miseria de la vida, en la nada absoluta" (142); "se sentía como perdido en un mundo lejano..." (85). "Le habían considerado como un joven de grandes facultades, la gloria futura de la provincia. Fue una decepción pública" (158). La escisión entre sus sueños y la realidad, entre la enfebrecida cabeza de Fréderic y su acción es total. En un regreso a su localidad natal con ocasión de visitar a su madre "andaba errante, vagabundo; a medida que sus arterias latían con más fuerza, se dejaba vencer por deseos de acción furiosa" (159) que luego, a la hora de la verdad, no le conducían a nada.

Incluso los acontecimientos históricos en los que se ve inmerso – la revolución de 1848 – son vividos como un espectáculo al que asiste cual espectador, rodeado de heridos y muertos, a pesar, empero, de que en un primer arrebato decidiera lanzarse a las barricadas. Pero, en seguida se fatiga. De hecho, quizá sea la inconsistencia su rasgo más prominente; inconsistencia que lo catapulta a la desilusión y la pasividad. Así, propuesto en un momento determinado para formalizar su candidatura al parlamento se detiene a sopesarlo: "las grandes figuras de la convención desfilaron ante sus ojos...era la ocasión de lanzarse al movimiento, además, *él estaba seducido por el traje que se decía iban a llevar los diputados*. Quizá le ofrecieran un buen puesto" (378/379).

Hacia el final de la novela el héroe siente el abrumador peso de la desilusión, "perdido en las ruinas de sus sueños, enfermo, lleno de dolor, odiando el ambiente que tanto lo había hecho sufrir, ansiaba el frescor de la hierba (…) los corazones ingenuos (...)" (504). Una prueba evidente de su inoperante carácter soñador lo proporciona la señora Arnoux quien en el último instante se le ofrece físicamente...para ser rechazada debido a que "otro temor lo detuvo, el sentir el hastío después. ¡Además, qué problemas se le plantearían!, y a la vez por prudencia y para no degradar su ideal, dio media vuelta

(…) (511). Las últimas líneas de la novela transcurren en la localidad natal del héroe luego de un largo periodo de tiempo que el texto elide. Moreau y su paisano Deslauriers conversan sobre las experiencias adquiridas a lo largo de su *educación sentimental*: "Ambos habían fracasado, el que había soñado con el amor (Moreau) y el que había soñado con el poder (Deslauriers); ¿cuál había sido la razón del fracaso?" El juicio de Deslauriers es concluyente: "yo he tenido lógica y tú demasiado sentimiento" (514-515) Pero, puestos *a no ser,* Fréderic Moreau ni tan siquiera fue capaz de emular a Werther.

4.2.5 EL IDIOTA O LA IRRESOLUCIÓN

"Todo el mundo, por algún motivo, me toma por un idiota; y efectivamente, en otro tiempo estuve tan enfermo que parecía idiota; ¿pero qué clase de idiota puedo ser ahora cuando yo mismo comprendo que me toman por idiota? (…) Sin embargo, soy inteligente y ellos no parecen sospecharlo" (Dostoievski 2012: 121). De este modo reflexiona el príncipe Mishkin, protagonista de *El idiota*. Dócil, afable, cándido y nada lisonjero, adscrito al linaje del santo, el príncipe compartirá el atributo de la irresolución con el héroe escindido. Obligado a desenvolverse en un mundo hipócrita y mediocre reconoce abiertamente que "no, no creo tener talento ni capacidad especial para nada" (51) aunque lo cierto es que se trata de un hombre inteligente cuyas palabras escuchan atentamente los otros; unos otros que al abrigo de la falta de autoconsciencia se sienten firmes, seguros de sus convicciones y valores, fundamentalmente materiales, frente al incesante escepticismo que corroe el alma de un héroe que "siente su corazón raído por el gusanillo de la duda y eso le puede llevar a la desesperación" (Beltrán 2015: 270). Los personajes con quienes se relaciona, integrantes la mayoría de un entorno burgués y terrateniente, lo consideran demasiado bueno, un ingenuo, bobo "como un niño, pero educado, con él se puede jugar a la gallinita ciega" (88). Incluso él mismo confiesa su nula disponibilidad para el mundo adulto – "qué hermoso es ser niños todavía..." – al tiempo que se pregunta si su mundo infantil no estará condenado a extinguirse en un mundo moderno que considera ridículas actitudes y conductas como la suya, preñadas de caballerosidad y santidad.

Dostoievski creó a este héroe en la estela de Don Quijote con el fin de explorar *una naturaleza de hombre totalmente hermosa* capaz de emular a Cristo y al mismo tiempo "ridículo [pues] el lector siente compasión por un hombre bello ridiculizado que desconoce su valor" (Blanch 1995: 150). Mishkin es el arquetipo del héroe moralmente bueno cuya "bondad radica esencialmente en su generosidad para reconocer en cada persona su dignidad" (Blanch 1995: 111). Sin embargo, su bondad infinita, esa empatía extrema que le permite sentir compasión por todo y por todos, lo incapacita para decidir si absuelve o condena las acciones del resto de personajes, incluso de aquellas que lo afectan directamente, pues tomar partido por un personaje podría significar la condena de otro. En el triángulo que forman él, Nastasia y Rogoyin – el antagonista de la obra, impiadoso hombre de acción y pasión – el príncipe Mishkin llega a afirmar que "la compasión podría incluso instruirlo (a Rogoyin), dar sentido a su vida. La compasión es la principal y acaso la única ley de la condición humana" (350). Sin embargo, su misma rectitud moral compasiva, en lugar de procurarle alivio y una orientación vital firme, lo convierte en un hombre atribulado por la pena, la duda y una culpa injustificada. Su alma afligida – "¡oh, qué infame soy, un hombre sin corazón y un cobarde" (354) – un alma que se cuestiona "si de todos los que le rodeaban el será moralmente el más ruin de los ruines" (389), le hace sentirse superfluo, abocándolo a no desear otra cosa que aislarse o desaparecer.

Si bien Mishkin es la conciencia que abarca todas las conciencias que se suscitan en la novela, es también una conciencia que se agota en una mera comprensión. En este sentido, dice Bajtín:

> En un sentido especial y superior, [Mishkin] no ocupa ninguna posición que pudiera determinar su conducta y limitar su humanidad pura. Desde el punto de vista de la lógica cotidiana, todos sus comportamientos están fuera de lugar y son excéntricos (…) le falta la *corporeidad vital* que le permitiría ocupar la terminación cotidiana que limita al hombre. [Por ello] se queda en la tangente respecto a la vida. Por eso, él puede penetrar a través de la *corporeidad vital* de las otras personas para llegar a su yo profundo (1986: 255-256). Lo que lo dota a su personalidad y a su conducta de un carácter excéntrico teñidas de una ingenuidad total.

Se debate entre el amor a Nastasia y Aglaya, pero "su alma torturada no se siente arrastrada profundamente por ninguna de ellas" (Zúñiga 1983: 90). En realidad, los sentimientos que ambas mujeres le inspiran son una mezcla de empatía, compasión y

una cristiana obligación de acudir en su ayuda. Siente que debe amarlas, pero está lejos de lograrlo. Así, frente al amor que le profesa Aglaya, quien le reprocha su incapacidad de amar espetándole que "no tiene usted ternura, solo tiene verdad y por eso es usted injusto" (635), el príncipe duda, "no sabe cómo podría hacerla feliz, no sabe si pedirle la mano o no" (761) pues para él "la felicidad suprema es solo poder venir y pasear con Aglaya" (766). Aun así termina siendo empujado al compromiso matrimonial con ella... para terminar casándose con Nastasia, quien, aborrecida y calumniada por varios personajes que se muestran incapaces de ver en ella las virtudes que el príncipe Mishkin detecta, es más la destinataria de su afecto, su comprensión y su compasión, que el objeto de su amor sexual. Su única aspiración pasa por evitar el sufrimiento ajeno hasta el punto de hacerse cargo de las penas y dolores de quienes más sufren. Pero más allá de esto, la voluntad y la acción están fuera del alcance del príncipe. El punto culminante de los sentimientos de angustia, culpa y pena que embargan su espíritu débil e irresoluto tiene lugar tras el asesinato de Nastasia a manos de Rogoyin. En la misma escena del crimen, el príncipe lo consuela y acaricia; por encima de todo, incluso de la rivalidad y el odio que Rogoyin siente por él, él, el príncipe Mishkin, lo comprende.

En fin, su carácter dubitativo, irresoluto y atribulado, su proverbial inclinación a una incesante reflexión que no cuaja en nada significativo en el plano de la acción, la impresión de ser un individuo superfluo carente de firmeza y consistencia, incluso su falta de voluntad, lo acercan al héroe escindido. Símbolo de la angustia y desorientación modernas, pero también de la santidad, difícilmente podría la literalidad del príncipe Mishkin en la búsqueda de la verdad absoluta encontrar acomodo en un mundo ambiguo, sometido a continua interpretación, que ha hecho del relativismo axiológico, aunque también de la pluralidad y la libertad, sus señas de identidad.

4.2.6 EL CAPOTE O LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

Akaki Akákievich, héroe protagonista del relato de Gogol, *El capote*[22], funcionario de una escala inferior, es un símbolo del ciudadano alienado cuya identidad se reduce a mera función en la maquinaria burocrática en que se ha convertido el mundo moderno. Precursor del oficinista Bartleby, un héroe escindido cuya ausencia en esta investigación está motivada porque nos ceñimos a la literatura europea, y de personajes como Jakob Von Gunten, educado para servir, o Gregor Samsa, afanado en encontrar una identidad propia, Akaki es un notorio antecedente del héroe escindido. Un carácter alienado y pasivo, pero, por encima de todo, una identidad inexistente, o cuando menos reducida, aproximan este héroe a la estirpe del héroe escindido. Ahora bien, mientras otros personajes – sin ir más lejos, el propio héroe del subsuelo – padecen una hipertrofia de la conciencia, Akaki, en cambio, "is hardly aware and almost inarticulate" (Brombert 1999: 24) por lo que no es una inexistente autoconsciencia el rasgo que lo acerca al héroe escindido, sino *la dificultad en articular una identidad plena*. Como sostiene Brombert, Akaki, ya desde su origen, ya desde el primer rasgo distintivo, su nombre, va a ser sinónimo de similitud, semejanza, indistinción: "his condemnation to *sameness*" (1999: 26)

En las primeras páginas, advertimos la presencia de un irónico y poco fiable narrador omnisciente[23] que describe al héroe como un ente reducido a menos que un hombre masa: un ser invisible que no destaca ni por su fisonomía – "era un hombre

[22] Antes de nada, hemos de advertir que nos hallamos ante un texto narrativo complejo, preñado de elementos realistas, pero también paródicos y fantásticos, algunas de cuyas variadas interpretaciones – religiosas o puramente estéticas, por ejemplo – han de ser soslayadas si queremos enfatizar a los aspectos relacionados exclusivamente con la naturaleza de su héroe.

[23] Brombert así lo interpreta cuando afirma que "the verbal playfulness seems to extend to the narrator himself, who undercuts his own narration in truly diabolical fashion by means of grotesque hyperbolizing, mixtures or realistic and parodistic elements, sudden shifts from the rational to the irrational, and elliptical displacements form epic triviality to unrestrained fantasy" (1999: 28). Efectivamente, el propio narrador reconoce la falibilidad de su propia voz, de su propia condición de narrador escasamente fiable al confesar la imposibilidad de "meterse en el alma de una persona y adivinar todo lo que se le pasa por la cabeza" (Gogol 2008: 45).

ordinario, bajo de estatura, algo picado de viruela, un tanto corto de vista (…)" – ni por su rango – "un eterno consejero titular de los que han hecho befa y escarnio numerosos escritores (...)" – ni siquiera por su nombre – "fueron [las mismas] circunstancias las que hicieron imposible darle otro" (Gogol 2008: 10-11) Su perfil se reduce a su función de copista sin que "nadie recordara cuándo y cómo entró en el departamento (…) y por mucho que cambiaran los directores y jefes de sección, él seguía en su puesto, en idéntica actitud, ocupado de sus mismas tareas de copista (...)" (11). Incluso su lenguaje es inarticulado y reducido a "adverbios, preposiciones e incluso partículas totalmente desprovistas de sentido" (24).

El personaje de Akaki está configurado con un rasgo que singulariza al héroe escindido así como a su precursores: la escisión entre el Yo y el mundo que lo rodea. Apenas se relaciona con nadie; ni siquiera con sus compañeros, quienes "le prestaban tan poca atención como al vuelo de una mosca. (…) Los funcionarios jóvenes se burlaban de él" (13). Sin embargo, la reacción de nuestro héroe ni es despectiva ni tan arrogante como la del héroe del subsuelo, acercándose en cierta forma a la santidad del príncipe Mishkin como cuando responde a las burlas ajenas replicando "¡Dejadme! ¿Por qué me ofendéis?" (13). Enunciado este que anticipa el ulterior carácter fantástico que adopta el relato al tiempo que nos empuja a interpretar al héroe como una extraña mixtura de ordinario individuo alienado – hombre masa – y extraordinario ser de ultratumba ajeno a lo humano. Así, nos cuenta el narrador:

> Había algo extraño en sus palabras y en el tono de voz con que las pronunciaba, algo que inducía la compasión, de suerte que un joven que acababa de ingresar en el servicio y que, siguiendo el ejemplo de sus compañeros, se había permitido gastarle una broma, se detuvo de pronto como petrificado. (…) Y durante mucho tiempo, en los momentos de mayor alegría, se le aparecía la imagen de ese pequeño funcionario y oía sus penetrantes palabras: "¡Dejadme! ¿Por qué me ofendéis?" en las que resonaban estas otras: "¡Soy tu hermano!" Entonces el desdichado joven se tapaba la cara con la mano. (14)

Si bien Akaki es un hombre mutilado, reducido a una función mimética lo cierto es que, de otro lado, no solo no es consciente de su propia condición, sino que, a diferencia de otros héroes escindidos, cree estar destinado a ser copista, cree tener una vocación que lo empapa de alegría proporcionándole cierto placer. Un *único* sentido, pero suficiente para orientar su vida.

> Resultaría difícil encontrar a otra persona tan apegada a su trabajo. Sería poco decir que atendía con celo sus obligaciones. No, lo hacía con amor. Esa labor de copia le ponía delante de los ojos un mundo fascinante y siempre distinto (14). (…) Parecía como si, fuera de esa labor, no existiese nada para él en el mundo (16) (…) En caso de que no tuviera trabajo, hacía copias por mero placer. (17) (…) Así transcurría la pacífica existencia de un individuo que *se sentía satisfecho de su destino.* (19)

Tras un primer tercio destinado a narrar la existencia cotidiana de nuestro héroe, el relato se incursiona en su médula: la adquisición de un capote nuevo para sacudirse el terrible frío que acecha en San Petersburgo, su pérdida, al serle robado durante la única noche en que lo vistió, el frustrado intento de recuperarlo recurriendo, sin éxito, a un general a quien el narrador identifica como *un personaje importante* y finalmente la muerte del héroe, a manos del gélido invierno, y posterior resurrección como espectro vengativo. Por lo que concierne a nuestros fines de investigación, el capote nuevo representa la infructuosa tentativa de dotarse de una identidad renovada, reflejo del destino de ser-sin-identidad al que Akaki permanece trágicamente unido.

Su decisión de adquirir un nuevo capote, así como el plan que prepara a fin de reunir el dinero suficiente con el que retribuir al sastre el trabajo para su confección, se convierten en una meta que le otorga un nuevo sentido a su vida:

> Un alimento espiritual, pues el pensamiento de su futuro capote no le abandonaba ni de día ni de noche. A partir de entonces su existencia pareció volverse más plena, como si se hubiera casado o gozara de la cercanía de otra persona; como si no estuviera solo, sino arropado por una compañera amable que hubiera decidido recorrer a su lado el camino de la vida. Se volvió más animado y de carácter más firme, como es el caso de las personas que se han marcado un objetivo definido. (34)

El capote nuevo le confiere la firmeza, la consistencia y la fuerza del héroe al tiempo que parece brotar una identidad renovada que lo singulariza ante sus compañeros de trabajo, quienes lo felicitan invitándole a la fiesta que uno de ellos organiza. Tras la velada, un poco ebrio y ya en la calle, "se sentía tan alegre que en un determinado momento, sin que se sepa muy bien la razón, echó a correr detrás de una dama que pasó a su lado como un relámpago" (48). A punto de expirar, en el delirio de la fiebre que lo llevó a la tumba, "sus desordenados pensamientos no se ocupaban más que de su capote" (62). Ya muerto, nos cuenta el narrador, el héroe regresó a su anterior estadio de insignificancia:

San Petersburgo se quedó sin Akaki Akákievich, como si nunca hubiera existido. (…) Un ser que había bajado a la tumba sin haber protagonizado ningún acto digno de mención; no obstante, gracias a ese capote, su desdichada vida se llenó de luz y de sentido por un instante, si bien es verdad que en sus postrimerías. (…) Pero aquí no acaba la historia de Akaki Akákievich… ¿quién iba a pensar que estaba destinado a llevar, durante unos días, una tormentosa vida de ultratumba, sin duda para compensar su anodina existencia? Pero así fue. (64)

5. HÉROES ESCINDIDOS EN LA NARRATIVA MODERNA EUROPEA (1880-1950)

5.1 EL HÉROE DECADENTE

5.1.1 LA MELANCOLÍA DE NIELS LYHNE

Dejando atrás la tierra fértil de sus precursores, atravesaremos el umbral que nos conduce al territorio donde habitan los héroes escindidos que protagonizan buena parte de la narrativa adscrita a las diversas corrientes del *Modernism* europeo de entre los años 1880 y 1950. Como ya expusimos anteriormente, si uno de los rasgos que los caracteriza es la abulia, esto es, la tendencia a la pasividad y la inercia unidas a la falta de voluntad y deseo para emprender y sostener en el tiempo un proyecto vital, para trazarse metas y objetivos, los protagonistas de las novelas de Jacobsen y Huysmans, Niels Lyhne y Jean Floressas De Esseintes, respectivamente, son dos héroes escindidos cuyo núcleo caracterológico se nutre de melancolía, el primero, y de esteticismo decadente, el segundo. Así como el absurdo, una conciencia hipertrofiada, y por encima de todo, la presencia de identidades problemáticas, son rasgos que, aunque presentes en el conjunto de héroes escindidos, singularizan al héroe del siglo XX, aspecto este que hemos dejado apuntado más arriba, son la abulia, la melancolía y la pasividad los nutrientes caracterológicos de las figuras escindidas en las postrimerías del XIX. No obstante, están entrevarados de tal forma la totalidad de los rasgos de la escisión que, por ejemplo, la abulia será consecuencia necesaria del *cerebralismo*. De esta opinión es Ross Ridge cuando afirma:

> The world is too heavy for the decadent. It does not meet his expectations, it disgusts him, it overwhelms him. Nature has a negative not positive value, and reality never meets his wish. Thus the decadent rejects actuality, he retreats into himself, and he creates a more satisfactory world of his own. Hence he becomes a *cerebral hero, the ideal man of inaction*." (…) "The decadent is cerebral because activity is infantile (1961: 83).

Comencemos por el primero de ellos, por Niels Lyhne. La conciencia nostálgica de la gran escisión que sufre el hombre moderno, entre una vida alienada y consagrada a

la abstracción y la vida tal y como debiera vivirse, sentida como propia e inalienable, "impregnará especialmente la literatura de fin de siglo pero afecta también a la del siglo XX" (Magris 2012: 81) Pues bien, en este marco, destaca su autor, Jacobsen, de quien afirma Magris ser "el poeta de la escisión entre el yo y la vida, y a la vez, entre el yo y su propio pensamiento, escisión que lanza al yo a la diseminación, al dolor de existir disperso" (2012: 107). Su novela *Niels Lyhne* es precisamente la historia de un héroe consumido en una eterna persecución de sí mismo, incapacitado para retener una vida, siempre en fuga, reducida a mero objeto de reflexión y contemplación, a fuente de poesía. Una vida que ha dejado de ser nítida y sólida tornándose vacía e irreal. Novela, por otra parte, que no se limita a narrar ni acontecimientos ni acciones que jalonan la existencia de un sujeto desde su nacimiento hasta su deceso, sino las impresiones que tales acontecimientos y acciones dejan en su alma.

Niels no encarna a un héroe impulsado por una pasión amorosa que pudiera proporcionarle sentido y unidad a su existencia, sino a un individuo nihilista cuya dosis de pasión carece de la fuerza necesaria para ver cumplidos sus sueños y cuya decepción amorosa, unida a la honda impresión de fugacidad y futilidad de la vida, lo anega en la melancolía. "Experimenta la quiebra de los valores, la tensión estéril e insoportable de la sensibilidad sometida a los estímulos de una modernidad cada vez más agobiante. Su historia disuelta en fragmentos es la negación de toda formación orgánica y unitaria de la persona" (Magris 2012: 107). Fragmentación y fragilidad de un héroe que viaja a la ciudad, a Copenhague, porque:

> Ansiaba miles de sueños estremecedores (…) [y] estaba harto de sí mismo, de las ideas frías y de los sueños cerebrales. ¡La vida es un poema! No cuando uno se inventa la vida continuamente en lugar de vivirla. Qué insustancial, qué fútil, que vacía (…) Este eterno ir y venir a la caza de uno mismo. (…) ¡Ojalá le sobreviniera la vida, el amor, la pasión, para que no tuviera que inventársela, no pudiera componerla en verso, y ella lo inventara a él (Jacobsen 2003: 91).

Un primer atributo relacionado con la escisión es la propensión del héroe a la pasividad, más por prudencia y temor que por apatía nihilista. Descubrimos en su alma "una aversión instintiva al riesgo y un sentimiento difuso de falta de personalidad" (104) así como una envidia a la gente que actúa incluso confiada en la imprudencia. En su opinión, los hombres de acción son como "centauros, hombre y caballo a la vez, pensamiento y salto en uno, mientras que él era un ser compuesto, jinete y caballo, por

un lado pensamiento, por otro, totalmente distinto, salto" (104). Anhela la naturaleza "ensoñadora y sedienta de vida del héroe" (107) porque él es consciente de que la fiebre de acción lo paralizaba siempre "desposeyéndole de toda presencia de ánimo" (105). Magris resalta su debilidad, "huésped efímero de la tierra, criatura de la hora breve, víctima de la caducidad" (2012: 88).

Hombre de posibilidades, inteligente y sensible, orientado al arte, se malogra por una indomable concepción del tiempo que le impide vivir el puro presente empujándolo a una incesante postergación y, por la misma razón, a la melancolía, la nostalgia y el aburrimiento; así "para él todo se confundía en una gran masa hostil de tedio" (110), pues dado que "la vida – le dice Niels a su amigo Erik – no ofrece grandes emociones", la mayor parte del tiempo se limita "a existir" (196). Reconoce pasar la vida aletargado, como en una especie de inercia vegetativa: "estoy allí sentado, embobado, y no consigo hacer nada y entonces es cuando siento que el tiempo se me escapa, ¡las horas, las semanas, los meses! Pasan de largo vacíos y no consigo fijarlos con un trabajo" (197).

Si convenimos en que la temporalidad es la esencia del nihilismo[24], el verdadero sentimiento que embarga al héroe es la *melancolía de la temporalidad*; una tristeza difusa sin un origen preciso que encuentra su razón de ser en la ausencia de dios, de fundamento, de un centro axiológico. Niels es un exiliado de la vida auténtica, un espectador que observa la vida pasar acodado en el alféizar de la ventana, sus manos sosteniendo un rostro taciturno dominado por una melancólica mirada. Aunque embriagado con la idea de extraer el meollo a la vida, de destilar la esencia de la existencia, la futilidad de tal deseo lo aboca al fracaso. "Niels se da cuenta de que no nada en el río de la vida, de que no es idéntico a ese fluir y no participa en él, sino que lo mira desde sus ribazos. (…) Está siempre esperando que la vida llegue por fin, para que no haya necesidad de escribir sobre ella, pues entonces el canto sería vida y la vida sería canto" (Magris 2012: 83).

[24] Tesis que Magris sustenta en la convicción de que "el tiempo [precisamente] identifica al ser y la nada y remite las cosas a la nada, haciéndolas salir de la nada y regresar a ella, aniquilando su ser y convirtiéndolas en simples objetos e instrumentos de dominio" (2012: 91).

Sinónimo de escisión entre vida y poesía, entre esencia y existencia, duración e instante, pensamiento y acción, el héroe siente profundamente que la vida está siempre en otra parte. La palidez que va cubriendo el rostro de su madre a medida que enferma transporta a Niels al ensueño donde anhela "unos colores que la vida no posee, una belleza que la tierra no es capaz de hacer madurar" (125) Cuando Fennimore, una de las mujeres a quien ama, lo rechaza, se instala definitivamente en la apatía. Consciente de la abulia que lo envuelve, de la falta de fuerzas para cumplir los objetivos que en un principio se había marcado, confiesa tener "la fe suficiente para mover montañas, pero no las fuerzas para llevar la carga" (184). Consumida la escasa firmeza que le quedaba, termina por rendirse: "todo se había tornado vacío y fútil, distorsionado y confuso (…) inhabilitándolo [definitivamente] para la acción" (185-186).

Sin embargo, menester es reconocerle una convicción y una fuerza, inusitadas en él, en el modo de profesar su ateísmo[25]. Sumergido en un océano de dolor no reniega del ateísmo ni tan siquiera en su lecho de muerte, insistiendo en que "quería morir de pie" (269). Ahora bien, no logra rellenar el hueco dejado por dios, no es capaz de oponer algo duradero a su sentimiento de melancolía por la fugacidad de las cosas, por la ausencia de permanencia y eternidad: "Toda su vida había sido una sucesión de impulsos y no sería de otra forma en el futuro" (237). "Niels no sabía qué hacer con su vida y sus aptitudes, (…) no había forma de que encontrara un asidero" (239).

La biografía de Niels Lyhne va a ser la del eterno retorno hacia sí mismo. Ya casi al final de su vida, incapaz de soportar su futilidad, "sin ningún hogar en la tierra, ningún dios en el cielo, ninguna meta en el futuro" (245), decidirá hacerse apicultor por la sola razón de que le permitía sentirse "simple y llanamente feliz sentado en una

[25] En relación con el ateísmo, vivido con convicción y coherencia por el héroe, Magris sostiene que "la novela es una crítica de ateísmo positivista", asunto que también preocupaba a su autor, Jacobsen, quien "vive y representa la disolución del ateísmo tradicional, elevado por los positivistas decimonónicos a religión libertaria, concepción laica y progresista – y por lo tanto optimista – del hombre y del mundo. El ateísmo de Jacobsen se halla próximo al explorado por Nietzsche y Dostoievski; no implica ya una confianza científica y racional en el hombre, sino el conocimiento – angustioso o ebrio, pero jamás tranquilamente satisfecho – de que la muerte de dios transforma la fisonomía del hombre y crea un nuevo tipo antropológico" (Magris 2012: 87).

barrera o una valla, contemplando en un estado de embelesamiento vegetativo los campos dorados por el trigo" (247). Alejado de toda tentativa de acción, hallará cierto alivio en el poder disolvente connatural a la escisión sujeto-objeto que una naturaleza contemplativa como la suya le proporciona. Pero ese ligero alivio no impedirá hacerle sentir, en su lecho de muerte, haber sido "incapaz de soportar la vida tal como era (…), [de] soportar la vida tal como viene y dejar que la vida se desarrolle de acuerdo con las leyes de la propia vida" (265).

5.1.2 DES ESSEINTES O LA DECADENCIA DE UN ESTETA

Des Esseintes es el héroe escindido que protagoniza el que quizás es el texto narrativo de cabecera de una de las corrientes modernistas más emblemáticas del fin de siglo: el decadentismo. Deudora de los postulados artísticos de Baudelaire, sintoniza con la nueva sensibilidad artística que muestra el simbolismo de poetas como Mallarmé o Verlaine, al tiempo que rechaza las propuestas del naturalismo. Afirma Juan Herrero que el movimiento decadente en torno a 1880-1886 se nutre de jóvenes que se consideran cínicamente rebeldes y profundamente antiburgueses, "que buscan el refinamiento estético, una estética artística que no sea un puro reflejo de las apariencias materiales y objetivas de la vida y de la sociedad, pretendiendo acceder a lo desconocido, lo extraño, lo profundo, lo inexpresable" (2012: 17) En esta búsqueda se cifra un espíritu decadente heredero de los principios de renovación y transformación artística promovidos por Baudelaire. Pues bien, en este marco estético, la novela de Huysmans, cuyo título *A contrapelo* (*À rebours*) indica claramente su intención de nadar a contracorriente de las ideas racionalistas y utilitarias que el positivismo burgués ha entronizado, va a consistir en el "itinerario espiritual de una conciencia" (Herrero 2012: 34) – la de su héroe Des Esseintes – dominada por estados de ánimo como la melancolía, el pesimismo, la angustia, pero también el refinamiento estético, la excentricidad y la misantropía. Una novela esta que nos ocupa que desde un plano exclusivamente estético constituye una de las primeras exploraciones del flujo de conciencia.

El propio autor, Huysmans, declaraba que "nadie conocía menos el alma humana que los naturalistas que se proponían observarla" (2012: 113). Afanado en describir

minuciosamente la existencia común, el naturalismo propendía a generar tipos medios, personajes que, en la medida en que representaban a la media general de la gente, se convertían en meros figurantes útiles en la composición de la obra concreta. Huysmans, en cambio, propugnó una ruptura de los límites de la novela haciendo entrar en ella al arte, la ciencia o la historia. Así, se vuelca en "suprimir la intriga tradicional, incluso la pasión, la mujer, y concentrar el pincel de luz sobre un único personaje" (113).

Inmiscuyámonos en el examen de la naturaleza y características de la escisión que experimenta el héroe, Floressas Des Esseintes. Ya en la nota preliminar incorporada al texto narrativo por su autor, se nos dice que algunos de los rasgos caracterológicos más sobresalientes del héroe, al margen de su naturaleza decadente, pues es "debilucho, anémico, nervioso" (119), son su pertinaz misantropía y su inclinación a la soledad. La escisión entre su yo y los otros será absoluta, fiel reflejo de su empeño en levantar un tabique entre él mismo y el resto recluyéndose en un mundo de artificio confeccionado para su propio yo. Si la antigua nobleza le parecía estar formada por seres inmutables y nulos, no es inferior el odio y el desdén que le provocan la recua de "librepensadores, doctrinarios de la burguesía, en el fondo, puritanos" (124) que le empujan a "soñar con refugiarse lejos del incesante diluvio de la estupidez humana" (125).

Su inclinación al repliegue interior, tratando de evitar el contacto con otros individuos, a quienes contempla con arrogancia por su vulgaridad, lo condue a erigir un mundo singular cimentado en el artificio, la imaginación, el recuerdo y la extravagancia. No solo repudia el contacto humano; la naturaleza misma le produce asco y angustia. Así, por ejemplo, cuando el héroe habla de pinturas y tapices – sus inquietudes artísticas y una actitud vital esteticista dominan su espíritu – procuraba prescindir "de esos ojos burgueses insensibles a las tonalidades vibrantes y brillantes" para buscar los de "aquel que sueña con el ideal, que busca el placer de la ilusión y reclama las velas para navegar con su fantasía a la caída de la tarde" (134). Más adelante el narrador insiste en dejar constancia del nulo valor que el héroe otorga al mundo burgués cuya vulgaridad e insensibilidad estética le asquea: "Des Esseintes se sentía deliciosamente estremecido al verse inmerso en ese terrible ambiente de comerciantes (…) que aísla a las personas, en esa actividad incesante, en ese implacable engranaje que tritura a millones de

desheredados (…)" (262). Detestaba "los estrechos cerebros de negociantes obstinados exclusivamente por sus raterías y asuntos de dinero" (147).

Su actitud de defensa frente al mundo consistirá en una reclusión numantina en su propio yo. A fin de hacer confortable su refugio interior se proveerá del arte, el recuerdo, la imaginación o el artificio. En la estela de Baudelaire, a quien admira por encima de cualquier otro escritor, considera el artificio como aquella marca distintiva del ingenio, pues "la naturaleza ha llegado a agotar la paciencia de los espíritus sensibles y refinados – entre los que él se incluye – por la repugnante uniformidad de sus paisajes y sus cielos" (143). Dos ejemplos ilustran su solipsismo, o cuando menos, su carácter huidizo y misantrópico. El primero lo hallamos en aquel pasaje donde el héroe, en lugar de emprender una travesía marítima a bordo de un barco, decide recrear un camarote en una de las estancias de su propia casa. Así, nos cuenta el narrador:

> Sin tener que moverse de su casa, conseguía obtener rápida e intensamente las sensaciones de un largo viaje, y este placer del desplazamiento que, al fin y al cabo, solo existe en el *recuerdo* y casi nunca en el momento de su realización, lo saboreaba Des Esseintes plenamente a sus anchas, sin complicaciones. (…) Además, los desplazamientos le parecían inútiles, pues creía que la *imaginación* podía suplir fácilmente la vulgar realidad de los hechos. (…) Lo importante es poder sustituir la realidad objetiva por la visión imaginaria de esa realidad (141-143).

Un segundo ejemplo es el plan que elabora con la finalidad de escapar de París y viajar a Londres. En el último momento, tras diversos preparativos, decide quedarse en París…en una bodega y un local ingleses, rodeado de los aromas y la atmósfera peculiar londinenses. Porque, se pregunta el héroe:

> ¿Para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla?, ¿acaso no se encontraba ya en Londres? (…) En realidad, puedo decir que ya he experimentado y he visto todo cuanto tenía que experimentar y observar. (…) [Había que] estar loco para decidirse a perder todas estas imperecederas experiencias, emprendiendo un torpe y desafortunado viaje; en qué extraña aberración he caído al pretender renegar de mis antiguas ideas, condenando las dóciles fantasmagorías de mi cerebro y llegando a creer (…) en la necesidad, la curiosidad y el interés de realizar una excursión (272-273).

Sin embargo, ni su proclividad a la imaginación y el recuerdo, ni su proverbial inclinación a buscar lo desconocido, a indagar formas renovadas del arte, huyendo de la vulgaridad, logran salvarlo del hastío, la soledad, la neurosis o la angustia. Y, así, al abrigo del arte y la literatura, viviendo como un monje o como un ermitaño, no por ello

dejaba de "sentirse abrumado por un inmenso hastío, por una necesidad de aislamiento" (192). La conciencia hipertrofiada, atributo compartido por la mayoría de los héroes escindidos, es también patrimonio del decadente protagonista de *A contrapelo*. "Vivía absorto en sí mismo, se alimentaba con su propia sustancia" (200) – repite nuevamente el narrador, quien refiere el estado de ánimo de prolongada angustia y melancolía en que vive sumido el héroe al enunciar que "la soledad pasó de ser un narcótico, a producirle desgana y abatimiento anegándolo todo bajo una capa del pasado" (203). A pesar de las tentativas de vivir al margen del mundo llevando una vida monacal alejada de la vulgaridad de su tiempo, el héroe comienza a sentirse a la deriva, a dudar de sus fuerzas y su propio espíritu, de las bondades de "la existencia solitaria que estaba llevando sin otro alimento intelectual que el de sí mismo (…), sin ese intercambio de sensaciones que aporta la fragmentación del mundo" (203).

La neurosis y otras alteraciones nerviosas lo devoran. El héroe ocupa su tiempo analizando "el proceso de sus pensamientos, dominado por las abstracciones" (205) y dejándose atormentar por debates religiosos y teorías pesimistas como la filosofía de Schopenhauer, bajo la premisa, ante todo, de eludir "el insoportable cansancio frente a las ideas comunes" (211). Porque, si de por un lado, Des Esseintes se lanza a la menor oportunidad a la búsqueda de lo desconocido – "busco nuevos perfumes, flores más espléndidas, placeres aún no experimentados" (238) – por otro, "la insatisfacción y la miseria de sus propios esfuerzos le oprimía el corazón" (238), royendo su espíritu y ahondando su hastío. Una sensación de náusea originada, en parte, por "ese ideal siempre insatisfecho, [por] su imperiosa necesidad de huir de la horrible realidad de la vida y de franquear los límites del pensamiento caminando a tientas entre las brumas… sin poder alcanzar nunca la seguridad y la certeza de ninguna verdad" (238). Se abre un abismo infranqueable entre ideal y realidad. En este sentido, sostiene Ross Ridge, "one fact is cardinal: Reality and ideality are antipodes. In his failure to resolve these polarities, the decadent hero falls victim to abulia, like Des Esseintes en Huysmans´ *A rebours*" (1961: 84).

Así nuevas obsesiones, entre místicas y eróticas, que le proporcionan "profundos y originales éxtasis, paroxismos celestiales", nutrirán un cerebro "alterado por el tenaz deseo de escapar de la vulgaridad de la vida y del mundo, de las convenciones

generales" (241). El héroe llega incluso a sentir atracción por un ideal de perversidad moral que no duda en defender frente valores "hipócritas y falsos" propugnados por la sociedad moderna como la libertad y progreso que "encierran la explotación del prójimo y fomentan la insatisfacción material y el dolor de la vida" (198). El afán último del héroe es evitar a toda costa la monotonía y un hastío cuyas raíces más profundas se hunden en la esencia del tiempo; en su naturaleza destructora e insaciable, que exige la renovación continua de fundamentos y fines vitales.

Hacia el final del relato, Des Esseintes confiesa su adscripción al linaje de los héroes escindidos cuyo rostro refleja abulia, melancolía, hastío y angustia. La impresión de verse "una criatura [tan] débil, aplanada y sin fuerzas" lo empujó, en un momento dado, a sentirse atraído por una mujer varonil que se desempeñaba como acróbata, quizás porque sentía que "se estaba afeminando" (233). Sin embargo, poco después, sin ningún reparo en mostrarse misógino, abandona toda tentativa de seducción tras comprobar que "su estupidez – la de la acróbata – resultaba por desgracia totalmente femenina" (233). En otro pasaje de la novela, caviloso y enredado nuevamente en el pensamiento, el héroe siente que "una vez más, esta soledad ardientemente deseada y finalmente conseguida, le había conducido a un estado de angustia espantosa" (259). El carácter inconsistente que exhibe cuando inicia y abandona los variados planes que se traza y la sensación frustrante de otros que emprendidos no colman, en cambio, sus expectativas, incrementan la cada vez más desesperada sensación de abulia y melancolía que lo aproxima a la figura de Baudelaire[26], cuya obra se convierte por esta razón en el narcótico que le serena: "solo se interesaba por las obras de salud enfermiza, consumida y enardecidas por la fiebre" (295).

[26] Huysmans, en una suerte de discurso autorreferencial, intercala en la narración una serie de digresiones ensayísticas, camufladas en el pensamiento de su héroe, acerca de las bondades del esteticismo de Baudelaire, de su capacidad para descender "hasta el fondo de la mina inagotable (…) [hasta] esas zonas del alma donde se ramifican las monstruosas vegetaciones del pensamiento" (276) habiendo conseguido "expresar lo inexpresable, los estados morbosos más resbaladizos, más estremecidos de los espíritus agotados y de las almas tristes y melancólicas" (278).

Su aspiración elitista profundiza la incomunicación con el mundo, de tal suete que únicamente confía "a su cerebro la misión de alejarse de la vida y de introducirle en el mundo de los sueños" (310). En la figura de Des Esseintes concurren buena parte de los rasgos caracterológicos del héroe escindido: recluido en su interioridad rechaza el contacto con la alteridad erigiendo un muro infranqueable que lo condena a la soledad y el aislamiento. Su pertrecho en forma de arte y literatura, evocación de recuerdos o una imaginación vigorosa, alivia su existencia de las aflicciones que le inflige la vida moderna proporcionándole un respiro, pero también lo sumen inevitablemente en una angustia, una abulia y una neurosis que, aumentando en progresión geométrica, lo convierten finalmente en un hombre continuamente irritado, impaciente y "de voluntad poco firme" (361). En definitiva, como sostiene Juan Herrero, el héroe, Des Esseintes:

> [Es el reflejo de] una nostalgia de plenitud e infinito, un sentimiento insoportable de vacío y nihilismo existencial y moral (…) [que] tratará de evitar buscando el vértigo y la intensidad por medio de la emoción estética y el encanto del artificio; [sin embargo, el héroe] no logrará acceder a una auténtica liberación y chocará con sus propios límites." (Herrero 2012: 43).

Como la mayoría de los héroes escindidos, Des Esseintes es otro ejemplo de la representación literaria de un sentimiento profundo y lacerante de malestar y angustia por la disarmonía entre sus ansias de plenitud y la pobreza de la experiencia que le ofrece la vida moderna. Por ello, la brújula que guiará al héroe en su viaje, un viaje netamente interior, fijará su norte magnético en el descubrimiento de la secreta unidad que organiza la aparente dispersión y multiplicidad del mundo y la vida, un mundo y una vida siempre fugaces y perpetuo flujo.

5.2 HÉROES DE LA CONCIENCIA HIPERTROFIADA

5.2.1 EL DELIRIO DEL TENIENTE GUSTL

A la salida del teatro donde se celebra un concierto al que asiste el teniente Gustl, un oficial del ejército austríaco, se produce un altercado por una nimiedad entre él y un pastelero a quien reconoce y que lo desaíra amenazándolo:

> Señor teniente, cállese. (…) Señor teniente: a la menor provocación, saco el sable de la funda, lo parte en dos y mando los trozos a su regimiento. ¿Entendido, imbécil? (…) Pero no quiero arruinar su carrera… Así es que pórtese bien…Así. Así me gusta. No tenga miedo. Nadie ha oído nada… Todo está bien… Así, Así. Y como nadie cree que nos hayamos peleado, seré muy amable con usted… Fue un placer, señor teniente, mis respetos… Un gusto. (Schnitzler 2006: 19-20).

Este extracto corresponde a una novela breve de Arthur Schnitzler articulada en torno a un monólogo interior a través del cual oímos la voz de su héroe, el narrador homodiegético Gustl, reprochándose haberse quedado mudo ante la afrenta sufrida. Voz que al mismo tiempo que se reprocha su propia cobardía, evoca recuerdos o profetiza un futuro incierto para sí en una suerte de discurso que al cabo se revela como una delirante distorsión perceptiva de la realidad. Desde una perspectiva estética, la modernidad de este texto de ficción narrativa, publicado en 1900, radica en su configuración en forma de monólogo interior. Técnica que, a juicio de Vinardell, puede entenderse como "un esfuerzo por parte [de su autor] de acercarse al ya mencionado nivel medio de conciencia, como un reflejo de la intención epocal de desmantelar el mito del sujeto capaz de controlar todos los impulsos de su psique" (2008: 26).

Toda la trama está articulada a través del discurso del héroe narrador sin que apenas se susciten acciones externas. Tampoco hay diálogos, si exceptuamos el que se produce al inicio del relato entre el héroe y el pastelero y el que tiene lugar justo al final, en un café donde entra el héroe tras haberse pasado toda la noche deambulando por la ciudad para descubrir que el pastelero ha muerto de un infarto. A partir del encontronazo entre héroe y antagonista, cuya función narrativa es prender la mecha que enciende la narración, todo el peso del relato, ambientado durante esa misma noche y la mañana siguiente, recae sobre la conciencia del héroe. Las únicas acciones exteriores que tienen lugar fuera de la mente del héroe se limitan a su atropellado recorrido por las calles de Viena durante el cual especula sobre las posibilidades de acción que se le presentan, a quedarse dormido a la intemperie, entrar en el café y regresar al punto de partida. Su viaje, tanto interior como exterior, será entonces un desorientado viaje circular carente de sentido, huérfano de finalidad alguna.

El héroe es un cobarde y delirante egoísta, cuya hipertrofiada conciencia no cesa de hablarle, ocupado en una auscultación de sí mismo donde exhibe toda suerte de dudas y temores entre los que destaca la opinión ajena sobre él. Ya en el mismo inicio

del texto, hallándose en mitad del concierto, el héroe se pregunta "¿cuánto durará esto? Debo mirar el reloj…aunque tal vez no esté bien en un concierto tan serio. Pero ¿quién se dará cuenta? (…)" (7). Las dudas que le asaltan y lo sumen en la desesperación son absurdas y exageradas. A pesar de la insignificancia de la afrenta sufrida, el héroe no duda en lanzarse a reflexionar atropelladamente sobre el sentido que ha ido teniendo su vida y sus acciones, aunque tanto las conclusiones a que llega como las decisiones que toma carecen de firmeza y consistencia. Así, instantes después del altercado, el teniente Gustl no acierta ni siquiera a darse una respuesta convincente ante la actitud que ha adoptado: la de no haber hecho nada salvo preguntarse por qué no hizo nada.

> ¿Todo fue un sueño?, ¿en verdad dijo eso? ¿Por qué no voy y le parto la crisma? No, no puede ser, no puede ser… Debí hacerlo entonces… ¿por qué no lo hice en ese momento? (…) ¿Por qué se me quedan mirando? Habrán oído algo a fin de cuentas… No, nadie puedo haber oído nada…Pero que el otro lo dijo es cosa cierta, aunque nadie lo haya advertido. Y me quedé de piedra, sin hacer nada (…) (20-21).

En ese atolondrado deambular por las calles da inicio un delirante soliloquio que ilustra tanto la forma como articula su desarticulado pensamiento enfermizo como la escisión que se produce entre él y los demás. El resultado de su deformado análisis de la la realidad, reflejo de una conciencia dubitativa, exaltada y paranoide, es la parálisis: Gustl acaba por sumirse en la pasividad.

> Estoy completamente loco… ¿a dónde me dirijo?, ¿qué diablos hago en la calle? ¿Pero, adónde debería ir? ¿No quería ir al café Leindinger? Ja, ja, ¡sentarme entre los demás! …cualquiera ser daría cuenta…Sí, pero algo tiene que pasar… ¿y qué es lo que tiene que pasar? Nada, nada. Nadie ha oído nada…Nadie sabe nada. En este momento, nadie sabe nada… ¿y si voy a casa y le hago jurar (al pastelero) que no se lo (el altercado) contaré a nadie? ¡Mejor pegarme un tiro que hacer eso! Sería lo más adecuado. ¿Lo más adecuado? ¿Lo más adecuado? No hay otra salida, de ninguna manera (…) (23).

> Imbécil, imbécil, y me quedé ahí parado, por todos los cielos: da lo mismo que otro lo sepa… Lo sé yo y eso es lo que importa. Soy yo quién se siente distinto a cómo me sentía hace una hora. Soy yo quien se sabe distinto para batirse en duelo ¡Me debo suicidar! (…) En la tarde todo estaba perfecto y ahora estoy perdido y debo suicidarme (24).

Inmerso en su vagabundeo nocturno, van aflorando fragmentos de su vida relacionados con su pasado, familia y amigos, así como con su futuro más cercano, pues incluso tiene previsto un duelo al día siguiente con un individuo que, según parece, ha mancillado su honor. Da la impresión de que el héroe es ante todo un gran fingidor al

proyectar una imagen que no parece corresponderse con quien su verdadera identidad. "¿qué saben [su familia] de mí? Que, a veces, me harto de mí mismo" (44). Sin embargo, nos asalta la duda sobre el auténtico yo del héroe. Como si estuviera tumbado en el diván de un psicoanalista – no en vano, Freud alabó este relato – Gustl se analiza y acusa y condena una y otra vez. Así, evocando a una mujer por la que tiempo atrás se sintió atraído, no tanto por una motivación sexual como parecía ser habitual en él, confiesa que "hubiera tenido que dar tantos rodeos con ella que me habría convertido en otro hombre, habría adquirido otra categoría, me habría respetado más a mí mismo…pero siempre están esas mujeres…" (35). Luego, evocando a otra mujer, piensa que "le va a doler mucho enterarse de cómo acabé, pero su marido dirá: ¡ya me lo imaginaba, ¡un inútil como ese!" (37)

¿Qué salidas baraja el héroe? ¿Acaso una huida a América? "Eres demasiado limitado para empezar algo distinto" (40) se confiesa. ¿Acaso el suicidio? "Seguramente no valías mucho, al menos, compórtate en el momento final… ¡te lo exijo! Ahora solo queda pensar…pero ¿en qué? *Siempre quiero pensar en algo* (…)" (48), se lamenta. Su hipertrofiada conciencia reaparece cuando no menos fatigado por deambular entre calles y plazas vienesas que exhausto por especular sin sentido confiesa que su exacerbado cerebralismo le conduce a un callejón sin salida: "no puedo pensar en orden…Debería repasar en orden toda la historia de una vez por todas…Todo debe revisarse…La vida es así…Repasemos… ¿Qué?... No, *el aire sienta tan bien* (…) (34).

Finalmente, todo su desconcierto, sus desordenadas y delirantes reflexiones, se diluyen como un azucarillo en un vaso de agua tras conocer que su afrentador ha muerto de un infarto. Gustl no hace otra cosa que suspirar y llenarse de alegría: "No creo haber estado tan contento en toda mi vida…Está muerto, ¡muerto! Nadie sabe nada, ¡y no ha pasado nada! (…) Lo más importante es que él está muerto y yo puedo vivir. ¡Todo me pertenece otra vez!" (59). No obstante, late una pregunta que ha rondado en la cabeza de nuestro héroe en su deambular delirante: "… ¿y qué fue lo que saqué de la vida?" (41). Y es que, concluye Vinardell, el concepto del honor sobre el que el héroe ha basado su dignidad se revela la cabo como "una estructura completamente vacía" (2008: 27).

5.2.2 LA ERRANCIA SIN FIN DE UN ESCRITOR HAMBRIENTO

"Cuando llevaba algún tiempo pasando hambre era como si mi cerebro se me escapara de la cabeza a pequeños chorros, dejándome vacío. Mi cabeza se volvía más ligera y ausente (…) Dios había metido su dedo en la red de mis nervios produciendo un ligero desorden entre los hilos" (Hamsun 2004: 42). Así reflexiona el innominado héroe que protagoniza *Hambre*, novela escrita por el noruego Knut Hamsun y publicada en 1890. Adscrito al linaje del escribano que habita el subsuelo de Dostoievski, el héroe de esta novela es un individuo solitario y misántropo que vagabundea desorientado por las calles de Christiania (Oslo) logrando sobrevivir apenas gracias a los escasos artículos que escribe para un periódico. La novela comienza *in medias res* con una primera reflexión de un héroe cuya identidad se nos hurta totalmente, pues ignoramos su nombre y no hay ninguna referencia biográfica que nos permita acceder a su origen y familia, en la que confiesa que "¡las cosas me habían ido constantemente cuesta abajo en los últimos tiempos! Sin saber cómo, me hallaba *despojado de todo* (…)" (29).

Su voluble e inestable carácter lo impulsará a actuar de forma incoherente pues si de un lado busca procurarse una colocación temporal que le permita sobrevivir, escribiendo artículos para un periódico local, al mismo tiempo preferirá pasar hambre a ser engullido por el poderoso mecanismo productivo en que se cifra el mundo moderno. Siguiendo la tónica de la mayoría de los héroes de Hamsun, el holgazán de esta novela "es un neurasténico excitado sumamente tierno y brutal a la vez" que representa literariamente "[la descomposición de la] ficticia unidad psicológica del yo individual en una bulliciosa y fragmentaria multiplicidad de reacciones psíquicas a nivel inconsciente" (Magris 2012: 181 y 184). El héroe escindido que protagoniza este texto rehuye el encorsetamiento burgués cuyo fundamento estriba en último término en construir un yo unitario sin fisuras. Y, sin embargo, está lejos de vivir con alegría; la suya será una existencia que bascula entre el absurdo y la angustia: puro nihilismo.

Dada su aspiración a vivir sin cadenas, a vivir en el puro presente, rehúye toda suerte de compromiso que amenazara con vincularle al futuro absteniéndose de actuar aunque no logra averiguar cuáles son las razones últimas que le empujan a decantarse por la abstención y la pasividad. Todo su ser es una pura contradicción donde sobresale el rasgo caracterológico de la volubilidad y el absurdo a que conduce un excedente de

conciencia, una hiperconciencia que lo atrofia. Su carácter ambivalente oscila entre el amor y el odio, la impiedad y la compasión, la razón y la locura o el sufrimiento y la agresividad, condenándolo a una huida sin fin. Hamsun logra representar narrativamente no ya el desequilibrio concreto y la inclinación a la locura de un individuo irreductible a cualquier realidad social, sino algo más general: "la locura como condición general de la época, en la que no existe relación alguna entre individuo y universal ni entre razón y realidad" (Magris 2012: 193). El innominado escritor famélico vivirá angustiado por el temor a ser destruido por el universal, la ominosa y hegemónica abstracción moderna.

Construida en forma de monólogo interior, esta novela sondea el pensamiento y la conciencia de un individuo inestable que percibe la realidad de forma distorsionada. Los rasgos caracterológicos del héroe están asociados a la escisión. Así, su conciencia hipertrofiada, su exhaustiva y exasperante disposición a analizarlo todo, lo abocan a la pasividad y la inepcia. El viaje que emprende a lo largo del texto es, pues, circular porque ni empieza ni tiene fin: es un mero deambular por las calles de Christiania. De la habitación en la que se aloja sale a vagar por la ciudad hasta llegar, unas veces, a la redacción del periódico para el que alguna vez ha colaborado, otras, al muelle, y vuelta a empezar. Únicamente al final del texto el héroe decide dejar la ciudad para embarcarse sin rumbo fijo y hacia un futuro incierto.

En realidad, son dos los viajes que emprende el héroe: un viaje exterior, atravesando la ciudad de un extremo a otro, se convierte en una odisea permanente sin peripecias significativas. El viaje interior, de mayor relieve, es el de un pensamiento incesante del que tampoco obtiene fruto alguno. Como es habitual en la etopeya del héroe escindido nuevamente asoma una doble escisión: una primera es aquella que tiene lugar entre el personaje y el mundo en que se desenvuelve. La segunda, derivada de la anterior, es la fractura que se produce en su propio interior. Las escasas relaciones que el héroe mantiene con otros personajes son efímeras e inconsistentes en consonancia con su propia inestabilidad y ambivalencia. Pese a su misantropía, consecuencia lógica de su extrema soledad, es a veces capaz de mostrar compasión por otros individuos. Varios ejemplos lo ilustran. En una de las primeras escenas el héroe se encuentra en la calle con un viejo cojo "cuyos movimientos renqueantes empezaron a irritarme" (31). Camina delante de él y la sola visión del viejo lo irrita – "voy mirando a esa

impertinente criatura y siento una amargura cada vez más intensa contra él" (31) – llegando incluso a golpearlo en el hombro. Sin embargo, a continuación, luego de que el viejo, incapaz de advertir la irritación que causa a nuestro héroe, le pidiera limosna, a pesar de las privaciones que sufre el héroe decide empeñar su chaleco y darle al viejo el dinero obtenido en la transacción.

En sintonía con la actitud arrogante y elitista que caracteriza a buena parte de los héroes escindidos, el héroe emula la actitud que ya exhibía el hombre del subsuelo se siente orgulloso y superior a quienes lo rodean; también él es un hombre *en* la multitud, pero no es en absoluto un hombre *de* la multitud; forma parte de la masa y al mismo tiempo la detesta sintiéndose único[27], diferente y superior. Veamos un ejemplo: hay un momento en el que reconoce sentirse tan "extenuado y vomitar a escondidas" (66) por el hambre que padece que decide acudir a un restaurante donde, sin embargo, leído el menú admite que "me encogí escandalosamente de hombros, como si el salpicón de carne y el tocino no fueran comidas dignas de mí" (66). Unas líneas más adelante, acuciado nuevamente por el hambre, decide convertirse en delincuente "de una vez por todas" empezando por empeñar un bien ajeno (una manta) Pues bien, en el último momento y tras retractarse de la decisión empieza a sentir una enorme alegría por haber sido capaz de vencer la tentación.

> La conciencia de mi honradez se me subió a la cabeza, experimenté la maravillosa sensación de considerarme todo un carácter, un faro blanco en medio de un turbio mar de seres humanos en el que flotaban los náufragos. (…) ¡Llamarse a uno mismo delincuente y tener que bajar la mirada! ¡Jamás! (67).

El segundo abismo al que se enfrenta, un abismo más profundo es su propio yo. De entrada ni siquiera sabemos su nombre. Desde un punto de vista narratológico, el héroe es un actante cuyo primer signo de identidad – su nombre – nos es desconocido y cuyas acciones narrativas suceden en el interior de su conciencia. Apenas ocurre nada significativo ni en el devanar de su conciencia ni en la errancia sin fin que tiene lugar en la calle. En realidad, todo el monólogo interior en que consiste la novela es una suerte de pensamiento incesante sin objeto ni sentido alguno. Su carácter especulativo no le conduce a nada porque nada es capaz de emprender; de hecho, él mismo reconoce que

[27] En realidad, todos los héroes de las novelas de Hamsun son la representación literaria de la teoría que Max Stirner (1806-1856) sostiene en relación con la irreductible individualidad del único.

su conciencia hipertrofiada le aboca a la pasividad. Toda su psique es pura escisión, una grieta por donde escapa su yo. A medida que avanza la narración, el héroe da muestras incesantes de que su propio pensamiento se va apoderando de todo su ser y en aquellos momentos, que son mayoría, en que su pensamiento se desordena, siente como si su cabeza se vaciara percibiendo "con todo su cuerpo ese vacío vigilante en mi cabeza, y me pareció verme a mí mismo completamente hueco de arriba abajo" (52).

La escisión que experimenta su personalidad irradia en varias direcciones. Una viene reflejada en su tendencia a distorsionar la realidad con lo que se abre paso una nueva hendidura: entre realidad y percepción. Así, en la última escena de la primera parte de la novela, el héroe recibe la carta en la que el director de un periódico le anuncia la próxima publicación del artículo que le permitirá obtener un dinero y en la que alaba su presunto *mucho talento.* Las laudatorias palabras del director no solo lo llevan a una euforia desmedida – "reía, lloraba, me paseé cantando a la tirolesa por las calles durante toda la noche" (76) – sino que llega a identificar ese reconocimiento, ese presunto talento, con una especie de oculta capacidad para crear "una obra maestra, un toque de genio" (76).

Incoherencia, contradicción y ambivalencia son otros rasgos caracterológicos suyos, manifestaciones de su yo escindido. El héroe exhibe sin cesar un estado de ánimo vacilante, inestable, ambivalente, y tan pronto se siente lánguido e indolente como sale a la calle "animado por el ruidoso tráfico". Al tiempo que "se había apoderado de mí un excelente y extraño estado de ánimo, una sensación de alegre indiferencia" (30), dejándose penetrar en su interior cada detalle de la vida, la repulsiva visión de una mujer con un único diente, en el interior de una carnicería en la que él también había sopesado entrar, lo sume en un instantáneo estado de irritación y nerviosismo haciéndole "perder el apetito y sentir náuseas" (30). Y sin embargo, justo después de pensar así, su irritado estado de ánimo muta en alegría y excitación:

> Seguí vagando por las calles sin preocuparme por nada, me detuve en una esquina sin necesidad alguna, y me metí por un callejón en el que nada tenía que hacer. Me dejé llevar en la alegre mañana, meciéndome entre los demás seres felices (…) y en mi mente no se dibujaba sombra alguna (30)

La escisión se apodera de su yo con tanta fuerza que no logra conocer la razón de ser de las decisiones que toma y los actos que ejecuta; lo que lo condena a vivir de

forma incoherente y rídicula. Mientras deambula por la calle coincide con una mujer por la que siente una atracción automática[28] – que reaparece a lo largo del relato y a la que inventa un nombre – y en lugar de seducirla, o dejarse seducir por ella, siente que "de repente, *mi pensamiento* toma caprichosamente una extraña dirección, *se apodera de mí* una curiosa inclinación a infundir temor a esa dama" (36). Pues bien, el héroe hace otra cosa que seguir e incomodar a la mujer de forma desconcertante:

> Era plenamente consciente de que estaba comportándome muy mal, pero no podía remediarlo; mi estado de perturbación podía conmigo y me inspiraba las ideas más enloquecidas, a las que obedecía una tras otra. De nada servía que me dijera a mí mismo que estaba haciendo el ridículo (…) *Poco a poco se iba apoderando de mí la extraña sensación de encontrarme muy lejos, en otro lugar, tenía un vago sentimiento de que no era yo el que iba andando* sobre el empedrado con la cabeza baja. (36). [La cursiva es nuestra]

Efectivamente, este último enunciado evidencia el proceso de escisión psíquica, de desdoblamiento del yo, que experimenta el héroe. Todo su ser y su pensamiento exorbitante se funden hasta el extremo de poder afirmar que su conciencia lo domina por completo: los grilletes del pensamiento incesante no lo desasosiegan, sino que se adueñan de su identidad. Conforme avanza el relato advierte de que va en aumento su debilidad; se siente como si "no tuviera fuerzas para decidir por mí mismo qué dirección tomar; un tropel de alimañas había penetrado en mi interior y me había vaciado" (41). Su roída mente oscila entre el pensamiento ordenado, necesario para escribir un artículo cuya redacción le había sido encargado y por el que podría obtener algún dinero para saciar su hambre y pagar el alquiler, y la inmensa cantidad de pensamientos desordenados que lo perturban infundiéndole una progresiva sensación acuciante de ser esclavo de su enfebrecido cerebro y de "las muchísimas ideas enloquecidas contra las que luchar" (63). De ahí su constante búsqueda de calma, de ahí su propósito de "poder entregarse al ocio y pasear por la calle sin pensar en nada" (65) en lugar de ese atropellado deambular sin fin y sin finalidad pues, como él mismo confiesa, "no tenía ningún sentido vivir de esta forma" (67).

---

[28] Resulta cuando menos contradictorio, aunque paradójicamente concuerda con su espíritu, que siendo dueño de una notòria capacidad imaginativa e inventiva, no obstante sea incapaz para emplearla como no sea para fines espurios como mentir y mentirse o para cosas tan irrelevantes como inventarse nombres, como sucede con *Ylali*, la mujer con quien se topa en la calle al inicio del relato cuyo nombre verdadero desconoce.

En la segunda parte de la novela, el héroe siente que a medida que aumenta el hambre invadiendo todo su ser, aumenta la dimensión del abismo de contradicción que se cierne sobre su alma atribulada y simultáneamente afirma "no sentir dolor alguno, el hambre lo había sofocado, indiferente a todo lo que me rodeaba y contento de que nadie me viera" (81). Invierte sus esfuerzos en escribir más artículos que pudieran reportarle algún dinero para comer pero no logra ningún avance significativo. Pasea de un lado a otro de la habitación, deambula de un lado a otro por las calles, sin acertar a hacer nada fructífero, entregado a "estudiarse a sí mismo" (147). Entretanto, no cesa su soliloquio:

> (…) Y mientras tanto me decía una y otra vez, en una voz tan alta que podía oírme a mí mismo: ¡Dios mío, esto es una locura! Pero seguí haciendo lo mismo. Después de mucho tiempo, tal vez unas cuantas horas, me mordí el labio y me esforcé todo lo que pude. ¡Había que poner fin a todo aquello! Me busqué una astilla para mascar y me senté de nuevo, dispuesto a escribir. (131)

Sostiene Magris que tanto para el Thomas Mann conservador de sus primeros tiempos como para Walter Benjamin los héroes de Hamsun representan la libertad nómada y la anarquía íntima e individualista del gandul que aspira, en la estela del héroe de Eichendorff, a emanciparse del engranaje social engendrado por la civilización moderna. Ambos escritores vieron este linaje de héroes como el último bastión frente al mutilador proceso civilizador que en su pertinaz afán de seguir progresando, fragmenta al individuo concreto: un héroe ocupado no en la rebelión sino en la abstención. Un héroe, sostiene Magris, "que no quiere actuar en dirección contraria, sino que no quiere actuar de ningún modo" (2012: 178). Sin embargo, el propio Hamsun "hubiera podido enseñarles que esa fuga y ese rechazo no eran ya sino una destrucción perversa, un gesto de inquietud y debilidad, una revuelta patética pero estéril" (Magris 2012: 179). Así, el héroe reconoce, ya en el último tercio del relato, que "estaba tan harto y cansado de esta miserable vida que no veía sentido a seguir luchando para conservarla" (152). Todo su ser se había ido convirtiendo en una absurda lucha sin cuartel consigo mismo, haciendo visible, una vez más, las profundas grietas de un yo delirante al borde de la locura: "La locura se apodera rabiosa de mi cerebro, y yo se lo permito, soy muy consciente de que estoy sometido a su influencia sobre la que no tengo ningún control" (150).

5.2.3 EL HÉROE CEREBRAL: MONSIEUR TESTE

"Pienso y eso no cambia nada. Estoy solo. ¡Qué confortable es la soledad! Nada suave me pesa. (…) Soy estando y viéndome; viéndome ver y así sucesivamente…Pensemos de cerca. ¡Bah! Uno se duerme sobre cualquier tema… El sueño continúa cualquier día…" (Valéry 1980: 47). Monsieur Teste, el personaje creado por Valéry sobre el que pivota una obra de ficción vanguardista ajena completamente a cualquier asomo de realismo es otra representación literaria más del "escepticismo sobre la propia identidad o, cuando menos, un gran descontento del propio yo" (Blanch 1995: 82.) Su gestación consumió más de treinta años de la vida de su autor, periodo en el que fue reuniendo una serie de textos dispersos en torno al personaje que ya había visto la luz en 1896, cuando fue publicado *La velada en casa del señor Teste* que posteriormente formaría parte del texto del que ahora nos ocupamos.

Fábula abstracta, experimento literario o teoría literaria en torno a un personaje irreal construido a partir de la noción del doble, donde el Sr. Teste no es otra cosa que el desdoblamiento del yo del autor[29], esta obra constituye "una conjetura genial acerca de los límites de la inteligencia" (Elizondo 1980: 9) que le permite a su autor, Valéry, explorar diversos estados de ánimo donde predomina "un exceso de conciencia de sí" (Valéry 1980: 15). Obra de ficción narrativa fragmentaria carente de trama gira en torno al discurrir de una idea o un pensamiento – el pensamiento sobre el pensamiento – que desemboca en su propia consunción, tal y como reza su último apunte: "Fin intelectual. Marcha fúnebre del pensamiento" (161). El personaje resultante del experimento, "un tipo que no podría prolongarse en lo real más de algunos cuartos de hora (…), no es otra cosa que *el demonio mismo de la posibilidad*, pues solo conoce dos categorías que son las de la conciencia reducida a sus actos: lo posible y lo imposible" (19 y 21). El señor Teste deviene, así, una creación estética representativa del individuo unidimensional en tanto que existe tan solo como intelecto y pensamiento puros.

[29] La personificación literaria de Valéry en *un-otro-yo*, caracterizado exclusivamente con el atributo de una pura y extremada inteligencia, es Monsieur Teste. "En él veía su yo más íntimo, con quien había estado dialogando durante toda su vida. Él fue su máxima tentación, el seductor intelectual que le lleva al silencio y al puro recogimiento de su conciencia." (Blanch 1995: 62).

Accedemos a su personalidad a través de tres puntos de vista como son, en primer lugar, el de un narrador homodiegético cuya identidad ignoramos, aunque es fácil imaginar que es la voz del propio autor; en segundo lugar, tenemos la perspectiva de la esposa del Señor Teste y en último término, la del propio personaje protagonista. A juicio del narrador, nuestro héroe, "el ser absorto en su variación, [convertido] en su propio sistema, el amo de su [propio] pensamiento" (32), ocupa toda su existencia en estudiarse a sí mismo, no apreciando en las cosas más que "la facilidad o la dificultad para conocerlas, para realizarlas" (34). El primero de los narradores nos acerca, pues, a la figura de Teste cuando, a través de las conversaciones que ambos mantienen, nos da cuenta de las impresiones que su figura le sugiere. Tras dar un paseo y ya en casa del héroe, el narrador comprueba que el señor Teste vive en condiciones ascéticas, como si de un eremita se tratara, sin muebles, ni libros, ni escritos, dedicando toda su existencia a pensar. "Era el alojamiento cualquiera, análogo al punto cualquiera de los teoremas, y tal vez igualmente útil. Mi anfitrión existía inscrito en el más general de los interiores. Tuve miedo de la infinita tristeza posible en ese lugar puro y banal" (42). En un pasaje distinto, el narrador anónimo afirma que "al señor Teste todo le parecía como un caso particular de su funcionamiento mental y este mismo funcionamiento hecho consciente, identificado a la idea o sensación que de él tenía" (137). Su aspiración última consistía en retirarse del yo ordinario "tratando constantemente de disminuirse, de combatirse, de compensar la desigualdad, la anisotropía de la conciencia" (139). Un diálogo entre ambos, narrador y héroe, ilumina la escisión entre su yo solipsista y la otredad:

> En primer lugar, usted no me conoce y, luego, no conoce usted a los otros… En cuanto al entusiasmo, este relámpago estúpido, aprenda usted a embotellarlo (…) Sepárelo de los objetos ridículos en los que la multitud lo experimenta o deposita. (…) Mire usted, todos los tontos se adscriben a la humanidad y todos los débiles a la justicia. (…) Evitemos el tropel y la balanza de estos justos mal enseñados: hay que golpear a los que quieren hacernos semejantes a ellos. Recuerde usted sencillamente que entre los hombres no hay más que dos relaciones: la lógica o la guerra. Pida siempre pruebas; la prueba es la cortesía elemental que nos debemos. (…) Se verá usted arrebatado por la dulzura o por el encanto de cualquier cosa, se apasionará por la pasión de otro, se le hará pensar en lo que no ha meditado ni ponderado; será enternecido, arrobado, deslumbrado, sacará usted consecuencias de premisas que le habrán fabricado e inventará usted, con un poco de ingenio, todo lo que sabe de memoria. (128).

Su mujer Emile, ignorando si su marido la distingue, la ama o simplemente se limita a estudiarla, pues "su cabeza es un tesoro sellado e ignoro si tiene corazón" (61), siente que en la vida de su marido representa el papel de "una mosca que se agita y revolotea en el universo de una mirada inconmovible" (63) viviendo y moviéndose "en la jaula donde *la* mente superior me encierra por el efecto de su sola existencia" (62) No obstante ignorar "verdaderamente en qué pensamientos o combinaciones pasa tantas horas [su marido] (61), admite, por contra, que "vivimos muy a gusto, cada quien en su absurdo y no nos percatamos nunca más que por accidente, de toda la estupidez que contiene la existencia de una persona razonable. No pensamos jamás que lo que pensamos nos oculta lo que somos" (53). Los pensamientos de la señora Teste vienen recogidos en una carta en la que también hace referencia a los juicios que sobre su marido hace un conocido común de ambos, el abate Mosson. Según este, el señor Teste, "un monstruo de aislamiento y de conocimientos singulares" (66), parece un hombre tranquilo al que "no cabe atribuirle ningún malestar del alma" (67) y cuya única razón de ser de su existencia es abismarse en unas profundidades, las suyas propias, que lo hacen inaccesible. Desprende una sensación de desapego, de inquietante pureza, de fuerza y luz incontestables que, no obstante, lo abstrae tanto del bien como del mal. Un "místico sin Dios" (68) cuyo pensamiento no está, inconcebiblemente, orientado a ningún fin, en ninguna dirección, en ningún sentido. Según la señora Teste, el abate cree que en el lenguaje de su marido "hay una potencia capaz de hacer ver y oír lo que uno tiene más escondido (69) y, sin embargo, aunque no lo dominan ni la codicia ni los temores que de natural dominan al hombre ordinario, carece de caridad y de esperanza.

Finalmente el propio Señor Teste confiesa que "[se] inmola interiormente a lo que [él] desearía ser" (82) y "ha hecho un ídolo de su mente" (76) Consciente del muro que lo separada del "extraño carnaval" (75) que la vida representa y a la que fue arrojado desde la nada en la que "infinitamente nulo y tranquilo" (75) estaba, la vida fuera de su ser pensante, fuera de sí, de su pensamiento, no le aporta nada. "No leo el diario, ¿a dónde me llevaría si no es que al umbral mismo de estos problemas abstractos en donde ya estoy por entero situado? (78) Admite que sus experiencias son puramente ideales y que su mayor sufrimiento ha consistido en desarrollar "todo [su] pensamiento, en ir hasta el final en [sí mismo]" (91). Confiesa ser un hombre solitario siempre "de pie sobre el Cabo Pensamiento, con los ojos desmesuradamente abiertos hacia los límites o

de las cosas o de la vista" (79) "Yo me soy" (90), reconoce. Frente al hombre común, el señor Teste admite "no estar vuelto hacia el mundo" (153) y ser capaz de prescindir "de los sentimientos de los demás, [pues] me bastan los míos" (152). Y aunque "no tengo necesidad de nada, [dado] que la palabra necesidad no tiene sentido para mí" (152), opta por darse una finalidad, por tratar de encontrar un sentido. Sin embargo, seguidamente cae en la cuenta de que "no hay nada fuera de mí" que pudiera servir de apoyo a esta búsqueda. Individuo que se estudia sin cesar "armado hasta los dientes" (145), sostiene que su *yo*, en realidad, todo *yo*, encierra "una respuesta instantánea a cada incoherencia parcial" (147) y un sinfín de posibilidades, lo que hace del yo ser inestable, resultando de ello que "todo lo que hago y pienso no es sino espécimen de mi posible" (155). Tras admitir que "lo esencial está contra la vida" (155) concluye sus pensamientos afirmando que la vida no es sino "pasar de cero a cero, de lo inconsciente e insensible a lo inconsciente e insensible." (159). En Teste no solo resulta evidente la ruptura entre su yo y el mundo, pues su forma de pensamiento únicamente admite la existencia del yo, sino que su propio yo solipsista está absolutamente dominado por el pensamiento, por una hipercociencia que atrofia hasta disolver cualesquiera otras potencialidades de su ser, con lo que la escisión que experimenta su interior es total.

5.2.4 LA ENFERMIZA CONCIENCIA DE ZENO

El psicoanalista que atiende al paciente Zeno Cosini le anima a escribir como método de curación de la presunta enfermedad que padece porque así "llegará a verse entero" (Svevo 2007: 15). Subrayamos la palabra *presunta* dado que de los enunciados mismos del héroe se desprende la naturaleza imaginaria de la enfermedad que dice sufrir.

> No hay arrugas en mi frente porque he eliminado de mi mente todo esfuerzo mental. *Mi pensamiento se me presenta disociado de mí*. Lo veo. Sube, baja…pero esta es su única actividad. Para recordarle que es el pensamiento y que su deber sería manifestarse, cojo el lápiz y entonces se me arruga la frente porque cada palabra está compuesta de muchas letras y el imperioso presente resurge y desdibuja el pasado (13).

Zeno, ya viejo, a través de los recuerdos que integran el texto autobiográfico que nos ocupa, logrará alumbrar una idea nacida de una impresión que late en lo más hondo de su ser: la de que toda experiencia vital, necesariamente fragmentaria, fluyente y

huidiza, no puede ser articulada en un todo unitario dotado de sentido global. Zeno es al mismo tiempo análisis e imagen de la escisión entre vida y pensamiento. Su conciencia analítica expresa la implacable artificiosidad del vivir moderno, la imposibilidad de vivir sin pensar; esto es, el abismo infranqueable que se abre entre vivir y sentirse vivir, entre la vida y su representación. "Lo que nos dice Svevo – afirma Robbe-Grillet – es que nada es natural en nuestra sociedad moderna. Nada podrá ya hacerse sin pensar; cada una de nuestras acciones se refleja sobre sí misma y se carga de preguntas. Las palabras que nos escuchamos pronunciar suenan de pronto a falso" (1965: 108).

El texto que tenemos entre manos, magnífico ejemplo de narrativa modernista[30], es una suerte de autobiografía, cuya estructura narrativa fragmentaria, ajena por completo a la cronología lineal que alimenta el realismo tradicional por lo que se refiere al tiempo de la enunciación, se compadece con el fenómeno de la fragmentación de la conciencia que experimenta un héroe que se lanza a escribir sus memorias tratando de comprender *su* realidad; a tal fin tomará como referencias a partir de las cuales articular su discurso diversos aspectos de su vida como su adicción al tabaco, la relación con su padre y con las mujeres, el matrimonio, el psicoanálisis o los negocios de los que vive, pero a los que no se dedica.

Magris sostiene que Svevo – escindido en su existencia misma entre Ettore Schmitz, respetable padre de familia y exitoso comerciante, e Italo Svevo, escritor tan genial como incomprendido por quienes integran su círculo – es el poeta de la vida burguesa que más a fondo ha fijado la mirada en la escisión de una existencia, la burguesa, que no constituye, al fin y al cabo, sino "visión analítica y reductiva en la cual [aquella] no hace ya resplandecer un sentido global que la ilumine y le confiera valor" (2012: 236). Este autor pertenece al selecto grupo de escritores afanados en dar fe de la desintegración de todo orden y unidad, confiados en certificar la disolución de la unidad del mundo a través del retrato de un ser humano contemporáneo "privado de centro, de

[30] Avalan nuestra postura, por lo demás, unánimemente sostenida por la crítica literaria, la presencia de un narrador poco fiable y la sustitución de la trama tal y como la entiende tradicionalmente la narrativa realista por un conjunto dislocado de cavilaciones y digresiones que integran el discurso, fragmentario, de un héroe que, por lo que a nuestra investigación atañe, reúne casi todos los rasgos del héroe escindido.

unidad y de valor [que expresa] la anarquía centrífuga de lo múltiple" (Magris 2012: 243).

La única opción genuina que permanece indemne en la modernidad burguesa, desvanecida toda posibilidad de alcanzar un sentido unitario de vida, reside en retener durante breves instantes fragmentos de felicidad y placer autónomos desligados de un todo con sentido. También el recuerdo y la reflexión constituyen resquicios de vida verdadera. Así, Zeno se guarecerá en las palabras con las que transcribe sus recuerdos, ficciones y mentiras – destinados, a juicio de Magris, a "alterar la vida para salvar la plenitud" (2012: 239) – con el fin de poder obtener un residuo de autenticidad en la exuberancia de la inmediatez, promoviendo una anarquía discursiva en detrimento de una imposible armonía de sentido, aun al precio de la disolución del sujeto.

De entrada, hemos de advertir no solo que Zeno es un narrador homodiegético poco fiable, a la vista del cinismo con que relata los acontecimientos de su vida, sino que toda su autobiografía resulta poco fidedigna pues ya en su prefacio el psicoanalista de Zeno, uno de los personajes que al inicio actúa, sin embargo, como narrador testigo, nos avisa de que publicará las memorias escritas por su paciente "para vengarme [por haber abandonado la terapia] y espero que le disguste. (…) ¡Si supiera cuántas sorpresas le reservaría el comentario sobre las numerosas verdades y mentiras que ha acumulado aquí!" (11). En otras palabras, jamás podrá el lector averiguar hasta qué punto son ciertos los enunciados que integran la autobiografía del héroe.

En cualquier caso, Zeno reúne la mayoría de los atributos caracterológicos del héroe escindido. Su característica principal reside en una hipertrofiada conciencia que le aboca a analizarse y a analizar la realidad – su realidad para sí y, por ello, una realidad ambigua y contradictoria – permanente, obsesiva, pero también irónicamente. Nuestro héroe, "un cazador que se acosa a sí mismo sin piedad" (Robbe-Grillet 1965: 106), admite contemplar la realidad de forma distorsionada como cuando reconoce que "nada más abrir la boca, desfiguraba cosas o personas, porque, si no me habría parecido inútil hablar. Sin ser orador, tenía el vicio de la palabra" (87). No solo es su psicoanalista quien al inicio del texto da fe de la inclinación de nuestro héroe al análisis exhaustivo de toda experiencia vital – "parecía sentir tanta curiosidad por sí mismo…" (11) – sino el propio héroe quien ora confiesa que "como siempre, en lugar de mirar y escuchar,

estaba absorto en mi propio pensamiento" (138) ora reconoce que "me miré en un espejo. Me vi muy pálido, lo que para mí es una razón para palidecer más" (139), para, unas líneas más adelante, concluir: ¡Cesé de analizarme porque me vi entero!" (148). Su delirante conciencia le obliga a cuestionarse obsesivamente, entre bromas y veras, si realmente amó en alguna ocasión a su mujer, pues, afirma, "creo que, en muchos como yo, hay periodos de tiempo en que ciertas ideas ocupan y atestan la cabeza y le cierran a todas las demás" (344). Además de su inclinación obsesiva a filtrar la realidad por el tamiz de su conciencia, otros rasgos que lo caracterizan son una ociosidad ligada a una inclinación natural a la pasividad, así como la inconsistencia y volubilidad. Zeno carece de la fuerza y voluntad necesarias para trazarse un proyecto de vida y sostenerlo en el tiempo: no elige tanto como es elegido. A juicio de Magris, Zeno, al igual que el resto de los héroes de Svevo:

> No elige para no perder. Este espacio de indecisión y elusión es el espacio de la vida precaria y amenazada, del deseo erótico encendido siempre por la oscilación irónica, del significado siempre oculto, pero que existe y resplandece en esa disimulación fugitiva. El propio yo se resuelve en un campo móvil de tensiones, y en esa movilidad encuentra su identidad más auténtica. (2012: 252).

Así, en relación con su adicción al tabaco, confiesa que "aquella enfermedad me ocasionó el segundo de mis tormentos: el esfuerzo por liberarme del primero. Mis días acabaron llenos de cigarrillos y propósitos de no volver a fumar y – me apresuro a reconocerlo todo – de vez en cuando siguen siendo los mismos" (19). En cuanto a sus estudios, comienza a estudiar Derecho para pasar seguidamente a la química y "[a fin de] escapar de la cadena de las combinaciones del carbono, en que no creía, volver al Derecho" (20); y es que su vacilación entre ambas disciplinas obedece únicamente a que "esas dos ciencias exigen un trabajo que comienza a una hora fija, mientras que yo nunca sé a qué hora estaré levantado" (23). La autoconciencia irónica y un punto cínica de su tendencia a la inconsistencia y la pasividad vuelve a aflorar cuando confiesa que "la verdad es que ni siquiera en libertad sé escoger las compañías que mejor me convienen, porque suelen ser ellas las que me eligen a mí como hizo mi mujer" (32) y unas líneas más adelante, con una sonrisa sarcástica y hablando de su padre llega a afirmar que "él fue el primero en desconfiar de mi energía y, en mi opinión, demasiado pronto (…) en lo único que nos parecíamos era en la incapacidad para los negocios. Puedo decir que, de los dos, yo representaba la fuerza y él la debilidad" (42). Negocios

de los que se encarga otro personaje, Olivi, quien, según afirma cínicamente el propio Zeno, "ha trabajado y trabaja para mí, pero yo no lo aprecio porque pienso que me ha privado del trabajo que hace él" (27). La abulia es otro de sus atributos, pues "vivía simulando actividad: una actividad aburridísima" (187) y si es cierto que su vida "solo sabía emitir una única nota sin variación, bastante alta y que algunos envidiaban, [esta nota le parecía] horriblemente tediosa" (72) Aburrimiento que, según sostiene en más de una ocasión, fue la razón que, sin ir más lejos, lo condujo al matrimonio.

"¡La disolución debería ser el premio de la vida!" (45) proclama nuestro héroe, viva imagen del crepúsculo del sujeto burgués. Y es que, frente a su condición de hombre escindido, su suegro representa en cambio al *hombre con atributos*, sólido y consistente, "un gran negociante, inculto y activo, cuya ignorancia le proporcionaba fuerza y serenidad y [en cuya] enorme cabeza las pocas ideas que se agitaban las desarrollaba con tal claridad, las analizaba con tal asiduidad que se convertían en partes suyas: su carácter" (73). Zeno admite su condición escindida cuando sostiene que "con el paso del tiempo habían ido formándose en mí dos personas, una de las cuales mandaba y la otra era un simple esclavo que, en cuanto disminuía la vigilancia, contravenía la voluntad del amo por amor a la libertad" (26). Más adelante se reafirma en que "en mi ánimo luchaban como siempre dos personas" (36): una, razonable, pero constreñida por las convenciones burguesas; la otra, ávida de libertad y ansiosa por liberarse de las cadenas del lenguaje y dejarse mecer por la corriente de la vida. "Yo no dejaba de pensar en la muerte, auténtica organizadora de la vida, y por eso solo tenía un pesar: la certeza de tener que morir. Todas las demás cosas resultaban tan poco importantes que solo les dedicaba una sonrisa alegre o una carcajada también alegre" (91), sostiene un héroe que recuerda, ya viejo, que nunca dejó de ser "el hombre del presente [que] no piensa en el futuro, cuando este no lo oscurece con sombras evidentes" (123).

Zeno es, por otra parte, un mujeriego casado y con amante. La misma elección absurda de su esposa es ilustrativa de su carácter pasivo. Para empezar reconoce que hasta que conoció a Ada, la hija del señor Malfenti de la que se enamora y por la que decide abandonar una disoluta vida de soltero, "había tenido otra clase de trato con las mujeres: las había asaltado metiéndoles mano antes que nada" (99). Pero no es con Ada

con quien finalmente se casa, como tampoco con su hermana Alberta, a quien también pretende una vez rechazada su primera elección, sino con Augusta, la tercera de sus hijas, "la fea muchacha que me amaba y por la que sentía yo todo el desdén que, aunque no lo reconociera, sentía por mí su bella hermana (Ada) a quien yo amaba" (114). Ahora bien, en realidad fue ella, Augusta, quien lo elige a él como marido, como queda reflejado cuando le dice "usted, Zeno, necesita una mujer que quiera vivir para usted y lo ayude. Yo quiero ser esa mujer." (152). Palabras que nuestro héroe, por otra parte, acoge con alivio y humor pues "ya no tenía que resolver nada porque todo había quedado resuelto" (152). Resultando así que lograba satisfacer su doble objetivo de contraer matrimonio y no verse, con ello, expulsado de la casa de los Malfenti. Frente a su carácter inconsistente y voluble admira la fortaleza y solidez de la mujer. "Las mujeres – sostiene – siempre saben lo que quieren. Ni Ada, que me rechazó, ni Augusta, que me aceptó, ni tampoco Carla (su amante) que me dejó hacer, vacilaron" (210).

Ahora bien, si hay un asunto, latente cuando no expresamente presente a lo largo de toda su evocación, que obsesiona a Zeno y sobre el que vierte toda su habilidad analítica, ese es la enfermedad, "el atributo más sagrado del hombre sentimental, del hombre imbuido de humanidad y esperanza (…), el asidero de un náufrago o la seña de identidad de un hombre verdadero" (Aparicio 2008: 20). Porque tras escuchar ya desde su primera juventud los lamentos de este enfermo imaginario, al lector no le cabe más que pensar que para nuestro héroe la vida no es sino enfermedad de la materia. Frente a la enfermedad real de algunos de los personajes con quienes se relaciona, su suegro sin ir más lejos, él sufre mucho…en su imaginación. Sin ambages, reconoce que "solo padecía por el desorden de unos nervios demasiado activos" (190). Y así,

> El dolor no me abandonó nunca. Ahora, en la vejez sufro menos, porque, cuando me ataca, lo soporto con indulgencia. (…) Pero en la juventud fue distinto. No digo que el dolor fuese grande, aun cuando a veces me impidiera moverme con libertad o me tuviese noches enteras despierto, pero ocupó buena parte de mi vida. (…) Así comenzaron los tratamientos. (156).

Páginas y páginas trufadas de recuerdos en los que, agazapados, se ocultan reflexiones sobre la enfermedad y el dolor como los alimentos más nutritivos de sus experiencias vitales. Así, no duda en sostener que,

> Todos los [demás] diagnósticos viven exactos en mi cuerpo y luchan entre sí por la supremacía. Hay días en que vivo para la diátesis úrica y otros en que esta resulta suprimida, es decir, curada, por una inflamación de venas. Tengo cajones de medicinas y son los únicos que conservo en orden personalmente. Me gustan las medicinas y sé que, cuando abandono una, tarde o temprano volveré a recurrir a ella. Por lo demás, no creo haber perdido el tiempo. A saber cuánto llevaría ya muerto, y de qué enfermedad, si mi dolor no las hubiese simulado todas para inducirme a curarlas antes de atraparlas. (157)

Viejo e inepto confeso, Zeno simboliza la condición del individuo burgués, disuelto en el tráfago de una vida moderna que, no obstante, elige vivir hasta el final y hasta el fondo, con amor y humor, aceptando aunque no estimando sus constricciones, pues, sugiere Magris, "quizá solo es posible salvarse del malestar de la civilización que aliena progresivamente al hombre de la naturaleza, es decir, de la vida, identificándose con ese malestar hasta transformarlo en la naturaleza de uno mismo, la única auténtica" (2012: 246). A juicio de nuestro héroe, "la vida actual está envenenada hasta las raíces. (…) Cualquier esfuerzo por conseguir la salud es vano, [pues] esta solo puede pertenecer a los animales que conocen una única evolución: la del organismo" (470). El hombre civilizado, "el animal con gafas" (471), en cambio, eligió aumentar su inteligencia en detrimento del instinto y su fortaleza primordiales convirtiéndose en un ser débil y enfermo. Su amarga conciencia le revela que la vida auténtica se desvanece sin dejar rastro, ofreciéndose ella como refugio y consuelo del dolor del vivir auténtico, es decir, de la vida (moderna) entendida no tanto como enfermedad a secas como cuanto "enfermedad mortal que avanza mediante crisis y lisis, y tiene mejorías y empeoramientos diarios" (470). Consuelo insuficiente el que suministra la conciencia porque la vida, siente Zeno, es aquello que no se deja pensar, el *ser-sin-conciencia*.

5.3 HÉROES DE IDENTIDAD PROBLEMÁTICA

5.3.1 MOSCARDA Y LA MULTIPLICIDAD DE *YOES*

"¿Nos vemos en nuestra verdadera y pura realidad, tal como somos, o no más bien tal como quisiéramos ser? (2002: 118), se pregunta Pirandello en un conocido ensayo sobre la esencia del humorismo. Mirándose en el espejo a fin de averiguar su propia identidad – "Si para los demás no era aquel que hasta entonces había creído ser, ¿quién era yo

para mí?" (Pirandello 2004: 23) – Moscarda, el héroe, exclama: "¡Ah, por fin! ¡Ahí estaba! ¿Quién era? No era nada. Nadie. Un pobre cuerpo mortificado, en espera de que alguien lo hiciera suyo" (31).

La búsqueda de una identidad autónoma singulariza al individuo moderno en nuestras sociedades de masas. Simultáneamente a la impresión que tiene el individuo hacinado en la bulliciosa metrópoli de sentirse incapaz de hacer frente al proceso de reducción y disolución de la identidad en el mundo moderno, de arrostrar el sentimiento de alienación que su inserción en el mecanismo productivo genera, tiene la sensación de que su alma es habitada por una diversidad de yoes. El individuo no puede asegurar quién es realmente porque aglutina tantas identidades como individuos con quienes se relaciona, cada uno de los cuales – su pareja, familia, amigos, colegas del trabajo o el Estado mismo – le atribuye una identidad distinta. Uno es alguien distinto para cada uno de aquellos con quienes uno se relaciona, sostiene Pirandello en una línea idéntica a la explorada por Fernando Pessoa a propósito de sus heterónimos. Así, nos dice el héroe:

> Si, para vosotros, yo no tengo otra realidad fuera de las que vosotros me dais, y yo estoy dispuesto a reconocer y admitir que ella no es menos verdadera que la que yo podría darme, mejor dicho, que ella para vosotros es la única verdadera (…) ¿vais a quejaros ahora de la que os dé (…)? Ni siquiera sois ese uno que os representáis a vosotros mismos, sino muchos al mismo tiempo, de acuerdo con todas vuestras *posibilidades de ser*, según los azares, las relaciones y las circunstancias (94).

Moscarda, protagonista de la novela de Pirandello *Uno, ninguno, cien mil*, publicada en 1927, es un héroe de las mil caras moderno consciente de lo inasible de su carácter y personalidad, esto es, de la ausencia de un centro unitario y fijo capaz de articular orgánicamente una identidad propia. "Me obsesioné pensando que yo no era para los demás aquel que hasta entonces, para mí, me había figurado ser" (16), le oímos decir al comienzo del relato. La novela, como otras de su misma estirpe estética, carente de trama, se reduce a un ejercicio introspectivo en torno a la identidad que en clave humorística[31] el héroe lleva a cabo. El texto narrativo se convierte en una total digresión

[31] A juicio de Pirandello, el *humor* es el resultado de la contraposición de dos sentimientos que suscita la reflexión activa durante la lectura de una obra o situación. (2002: 95) Parte de que todo proceso analítico comporta un desmenuzamiento, una descomposición de sus diversos elementos, del que generalmente "emana otro sentimiento, aquel que podría llamarse, *sentimiento de lo contrario*" (Pirandello 2002: 102), lo incoherente. Pues bien, el *humorismo* consistiría en ese sentimiento de lo contrario producido por la especial actividad de la reflexión, que no ha de ser confundido con lo satírico o lo cómico. El humorista ni

ensayística sobre la cuestión de la identidad del individuo a la que su héroe tratará de encontrar respuesta en su relación con la alteridad: su difunto padre, su mujer o algunos amigos de confianza. A medida que avanza el texto Moscarda caerá en la cuenta de que la identidad solo pueda ser construida a partir, precisamente, de la relación con un *otro* que colabora decisivamente en su construcción. De este modo, "Fulanito es realmente uno conmigo, uno contigo, otro con un tercero, otro con un cuarto y así sucesivamente, aunque él se haga la ilusión, sobre todo él, de ser uno para todos" (88) El fluir constante de la vida y la relatividad de las cosas evidencian la falsedad e incompletitud de la identidad como algo fijo y no mudable, cuya evolución le está vedada.

Moscarda constituye una nueva manifestación de "héroe no heroico, personaje sin carácter, hombre sin cualidades, irónicamente consciente de su impotencia social e histórica" (Bradbury 1990: 254). En realidad, dice Bradbruy, toda la obra de Pirandello incide en la exploración de la angustia y la identidad modernas donde el perspectivismo, la relatividad y el sentido de identidad múltiple se hallan por doquier. La experiencia de la modernidad tardía ha logrado poner de manifiesto la situación de crisis metafísica de identidad en el ser humano incapaz de arrostrar algo tan consustancial a aquella como la ausencia de un fundamento de lo real, pues, como sostiene el mismo héroe, "todo en la vida cambia de continuo ante nuestros ojos: no hay nada cierto" (114). Las identidades modernas, sin asideros fijos, son esencialmente ambiguas, fragmentarias y frágiles; se caracterizan por su naturaleza escindida. Partiendo de que el yo no es otra cosa que una construcción ilusoria continua, Pirandello armará sus narraciones y dramas como un juego de fantasmas y máscaras que reflejarán la desintegración del sujeto, la disolución del yo. A su juicio, nos recuerda Blanch, dado que el ser humano carece de coherencia interna, la sinceridad tampoco puede lograrse. En otras palabras, "al carecer de soporte sustantivo, el individuo humano se convierte en un muñeco y se enajena proyectándose en las personas o en las cosas con las que convive" (Blanch 1995: 131).

Narrada en primera persona, esta novela modernista pivota alrededor no tanto del escepticismo epistemológico – la incertidumbre en torno al conocimiento de la

---

se reirá, como el cómico, ni se irritará, como el satírico; a través del descubrimiento de la construcción ilusoria de la realidad que todo ser humano realiza "verá el lado serio y doloroso; desmontará esta construcción, pero no para reírse de ella solamente, y, en lugar de irritarse, tal vez, riéndose, la compadecerá" (2002: 119).

realidad – como del escepticismo ontológico, esto es, la desconfianza en la existencia de una realidad objetiva. Así comprendemos que el héroe se cuestione si "¿acaso hay una única realidad, la misma para todos? ¡Pero si hemos visto que ni siquiera hay una para cada uno de nosotros, porque en nosotros mismos la nuestra cambia de continuo!" (91). Y es que más allá de la cuestión sobre cómo poder acceder a comprender la realidad, la obra pirandelliana en su totalidad se cuestiona su propia esencia, la sustancia de qué está hecha la realidad. En este sentido, afirma Bradbury, "lo real y lo artificial pueden, pues, ponerse bajo una enorme variedad de perspectivas, no a fin de negar la existencia de la realidad, sino para mostrar que cada uno de nosotros tiene su propia visión interior de ella, que cada uno de nosotros construye su propia ficción" (1990: 264).

Todos y cada uno de los héroes pirandellianos tienen por misión la confección de su propio yo. Volcado en explorar la presencia de una realidad objetiva que pudiera servir de fundamento para la construcción de identidades fijas, Pirandello concluirá que la única realidad existente es siempre subjetiva, que todo es cuestión de perspectiva. De ahí que sus personajes de ficción constituyan meros puntos de vista desde los que escudriñar el mundo. Así, Moscarda hace observaciones como la que sigue:

> ¡Si hubiera fuera de nosotros, tanto para nosotros como para mí, si hubiera una señora realidad mía y una señora realidad vuestra, quiero decir, en sí mismas, e iguales e inmutables! Pero no la hay. En mí y para mí hay una realidad mía: la que yo me doy; en vosotros y para vosotros hay una realidad vuestra, la que vosotros os dais; las cuales nunca serán las mismas ni para vosotros ni para mí. ¿Y entonces? Pues, entonces, amigos míos[32], hemos de consolarnos pensando que no es más verdadera la mía que la vuestra, y que duran un instante tanto la vuestra como la mía. (51)

Al comienzo del relato el héroe confiesa que "en aquella época era de tal manera que (…) me sumía en abismos de reflexión y de consideraciones que me minaban por dentro y perforaban mi espíritu por el derecho y por el revés" (13). Una tendencia obsesivamente introspectiva lo abisma en su propio interior; bucea en su yo tratándose de encontrar ese uno que sea solo ese uno. El incesante proceso reflexivo a que se

[32] Hemos de subrayar que el héroe no es solo el punto de vista que adopta el autor en la construcción del relato, sino el narrador homodiegético que se dirige a un narratario explicitado en el propio texto: el lector. Un lector que, en realidad, es otro de sus *yoes* con el que dialoga. Porque, de hecho, más que un monólogo interior o un soliloquio, el texto semeja un diálogo que entabla su héroe con otro de sus *yoes*, aquel que acoge el pensamiento general, el pensamiento de la masa.

somete el héroe, cuyo objeto es averiguar en qué consiste ser uno mismo, lo sumirá en algunos de aquellos estados y situaciones en los que los héroes escindidos se ven a menudo inmersos, como la pasividad o la angustia, además de hacer brotar uno de los rasgos que los singulariza: la incoherencia[33]. En esa búsqueda incesante de uno mismo, experimentada al inicio de la novela a través del espejo en el que se observa, intuyendo que ese que se refleja en él es otro de los muchos yoes que abarca su huidiza identidad, Moscarda cobra consciencia de que se está observando, de que una hendidura se abre entre instancias observante y observada. En ese observarse viviendo, el héroe, y con él todos los personajes pirandellianos, sentirá una de las primeras escisiones: aquella que se produce entre el vivir y el pensar[34], entre acción y discurso. Porque como, a propósito de Pirandello, sostiene Bradbury, "cuando un hombre vive no se ve en el acto de vivir. Si lo hace, se queda atónito ante su propia apariencia o escupe a su imagen" (1990: 265)

Los diversos rasgos asociados a la escisión suelen ir entreverados, tal y como ejemplifica el personaje de Moscarda. Confiesa que su inclinación a la reflexión se asienta en una ociosidad congénita que ha visto desarrollarse en y por la ausencia de problemas económicos dada su pertenencia a una clase social pudiente y al elevado importe de la herencia de su padre, que le permite poder vivir de las rentas. Por si fuera poco, dos amigos suyos de confianza se ocuparán de los prósperos negocios paternos a la muerte del padre. En fin, Moscarda se nos aparece como un hombre sin carácter, ocioso, inútil y arrojado a la abulia y la inconsistencia.

> [Mi padre] por más que lo había intentado no había conseguido hacerme terminar nunca nada. (…) Pero, cuidado, no es que opusiera yo resistencia a seguir el camino por el que mi padre me encaminaba. Los seguía todos. Pero avanzar, lo que se dice avanzar, no lo hacía. Me detenía a cada paso. (…) Y así me había quedado parado al comienzo de muchos caminos, con mi mente rebosante de mundos, o de piedrecitas, que viene a ser lo mismo. (…) [A diferencia de quien sabe adónde va]

[33] A propósito de un rasgo que, a juicio de Pirandello, singulariza la esencia humana como es de la incoherencia, en su ensayo sobre el humorismo al que venimos haciendo referencia, afirma: "¿El orden?, ¿la coherencia? ¡Pero si tenemos dentro cuatro, cinco almas que luchan entre sí: el alma instintiva, el alma moral, el alma social! (…) Porque para el humorista las causas en la vida nunca son lógicas, tan ordenadas como en nuestras obras artísticas corrientes (…)" (2002: 128)

[34] Esta escisión entre vida y pensamiento es un tema primordial para buena parte del modernismo, como se acredita en este enunciado escrito por Bernardo Soares al comienzo de *El libro del desasosiego*: "La Decadencia es la pérdida total de la inconsciencia; porque la inconsciencia es el fundamento de la vida. El corazón, si pudiera pensar, se pararía" (Pessoa 2013: 15).

> yo, en cambio, no tiraba de ningún carro, y por eso no llevaba riendas ni anteojeras; tenía mucha más vista que ellos; pero ir, no sabía adónde ir. (13-14)
>
> Me creía un hombre en la vida, un hombre cualquiera, que vivía al día una vida en el fondo ociosa, aunque llena de curiosos pensamientos erráticos (…) ese mismo ocio mío, que creía propio de mí, ni siquiera era mío para los demás: me lo había proporcionado mi padre, dependía de la riqueza de mi padre y era un ocio terrible (…) (77)
>
> (…) para ir a continuación a la universidad, donde durante seis años pasé de una carrera a otra sin sacar provecho práctico de ninguna de ellas (…) (81)

Estos pasajes nos ilustran acerca de varios de sus atributos caracterológicos: el héroe es inteligente, aunque carece de proyecto vital, inconsistente, pasivo, irónico y replegado hacia su propio yo, un yo de cuya existencia como elemento dado, fijo y estable empieza a sospechar. Pero, sin duda, el eje del texto gira en torno a una exploración de la identidad que finalizará con la conclusión de que toda construcción identitaria resulta ser ficticia, relativa y no duradera: necesita de la alteridad, de un tú colaborativo, y bajo la premisa de que no existe posibilidad de que no cabe hablar de identidad como algo permanente. Precisamente, tras unas primeras reflexiones, el héroe deduce que "Yo para los demás ya no era aquel que hasta entonces había creído ser para mí; que no podía verme vivir; que al no poder verme vivir, era un extraño para mí mismo, es decir, alguien a quien los demás podían ver y conocer, cada uno a su manera, pero yo no" (34); al tiempo que se propone como un objetivo "descubrir quién era yo al menos para los que tenía más cerca de mí, los llamados conocidos, y divertirme descomponiendo despectivamente a aquel que yo era para ellos" (35). Finalmente, tras mucho meditarlo y luego de haber mantenido un sinfín de diálogos, sobre todo, con su mujer – para quien, sin ir más lejos, su marido era *Gengè*, un apelativo afectivo, y no Moscarda, con lo que propicia la aparición, evidente para el héroe, de un yo diferente – llega a otra conclusión: la de que *ser* solo se puede *ser* bajo una forma y durante un tiempo determinados. "En abstracto – afirma – no se es. Preciso es que el ser quede atrapado en una forma, y durante algún tiempo limitarse a ella, así o asá. Y todas las cosas, mientras duran, llevan consigo la pena de su forma, la pena de ser así y no poder ser de otro modo" (87).

El héroe explora la frontera entre apariencia y realidad. Y la apariencia es concebida como artificio necesario, como forma a través de la cual se actualiza el ser de uno. "Esas formas son las apariencias que él [el ser] se crea y a las que nosotros damos

el valor de realidad. Un valor que cambia, como es natural, según se nos aparece el ser en esa forma y en ese acto" (90). Y continúa diciendo:

> Ninguna realidad ha sido dada ni existe, sino que, si queremos ser, debemos construírnosla nosotros; nunca será una para todos, una para siempre, sino que será constante e infinitamente inmutable. Si por una parte nos sostiene nuestra capacidad de hacernos ilusiones de que la realidad de hoy es la única verdadera, por otra nos precipita en un vacío sin fondo, porque la realidad de hoy está destinada a revelarse mañana ilusión. Y la vida no concluye. No puede concluir. (90)

La conclusión a la que llega el héroe no puede ser otra sino esta: la construcción de la personalidad del ser humano solo concluye con la muerte. Por tanto, el individuo vivirá siempre inconcluso y esta inconclusión – cuyo correlato sería la configuración del personaje en la novela moderna como máscara, como sujeto en trance de disolución y fundamentalmente como actante inacabado hasta que el texto no llegue a su final – no habría de ser motivo para la angustia y el malestar sino todo lo contrario.

Al final de la novela, las disquisiciones que nuestro héroe ha llevado a cabo en torno a los binomios apariencia-realidad, ser-no ser, identidad y forma o vivir y sentirse vivir desembocan en una sola idea: la de que uno está vivo cuando no se ve, pero "cuando está delante del espejo, en el instante en que [usted] se mira, usted ya no está viva" (204). La autoconciencia, el análisis y la reflexión, al tiempo que le franquean a uno el acceso al conocimiento, petrifican su vida a través del lenguaje convirtiéndolo a uno en estatua. En cierto sentido, asesinan lo vivo, pues lo vivo es aquello que está inacabado, quizá aquello que no es, que está en devenir y que, por tanto, está sometido al cambio. En consecuencia, el *cognoscere te ipsum* exigiría adoptar una actitud ante la vida fija, inamovible: muerta.

> Cuando uno vive, vive y no se ve, conocerse es morir. (…) Quiere conocerse demasiado, y no vive. (…) No se puede vivir delante de un espejo. Procure no verse nunca. Porque por más que lo intente, nunca conseguirá conocerse tal como la ven los demás. ¿Y de qué sirve, entonces, conocerse solo para uno mismo? Podría ocurrirle que no comprendiera ya por qué debe tener usted esa imagen que el espejo le devuelve (205-206).

Finalmente el individuo está condenado a una soledad irremediable. Pues "ver las cosas con ojos que no podían saber cómo los demás ojos entretanto las veían" (206) le aboca a uno a sentir, más que a pensar, una soledad sin remedio. La pregunta que,

entonces, se formula el héroe no puede ser sino esta: ¿qué hacer?, ¿cómo vivir? Por su parte, reconoce no haberse vuelto a mirar en un espejo, "ni siquiera se me pasa por las mientes saber lo que ha sido de mi cara y de mi entero aspecto" (221). Y con ello, tampoco le parece relevante su nombre, *Moscarda*, una simple etiqueta con la que los otros, cada cual a su manera, lo identifican. Porque, como seguidamente confiesa, "un nombre es una inscripción funeraria. Adecuada para los muertos. Para quien ha concluido. Pero la vida no concluye. Y no sabe de nombres. [Soy] el libro que leo, el viento que bebo. Totalmente fuera, vagabundo" (221). El héroe sabe que la vida toda es huidiza, fluye, no puede ser capturada a través del lenguaje, supo ver Hofmannsthal; en otras palabras, apresar la vida mediante la palabra impide su despliegue natural, su inefable fuerza renovadora. Por eso, el héroe nos interpela a vivir el puro presente, a "renacer momento a momento" (222) al tiempo que prohíbe a su pensamiento su ínsita tarea de perforación interior a través de la que erige construcciones siempre fútiles. Y dado que, "solo puedo vivir ahora" (222), el héroe elige apartar la mirada "para no ver detenerse ya nada en su apariencia y morir" (222). Tampoco en los recuerdos. Así, concluye, "vivo, no ya en mí, sino en todas las cosas de fuera" (222).

5.3.2 LA IDENTIDAD REDUCIDA A CERO DE JAKOB VON GUNTEN

Escribe Jakob Von Gunten: "Nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, jamás llegaremos a nada, es decir que el día de mañana seremos todos gente muy modesta y subordinada" (Walser 2011: 9). El personaje que protagoniza la novela homónima de Robert Walser, publicada en 1909, es un héroe escindido que vive su condición humilde y alienada sin aflicción, más bien con humor y conformismo. El relato está configurado en forma de diario totalmente asistemático, pues su narrador, Jakob, elabora su discurso – las entradas del diario – en forma digresiva y fragmentada, y lo mismo se lanza a evocar sus primeros días en el instituto como regresa al presente para narrar alguna anécdota o apuntar alguna reflexión. De esta manera, todo el texto gira en torno a las impresiones que a Jakob le producen su estancia en el centro y las personas con quienes se relaciona: el director y su hermana maestra, sus compañeros, en particular, Kraus, o

su exitoso hermano Johann. Pero, en lo más profundo, lo que Jakob se propone a través de este catálogo de impresiones es dar cuenta de su cosmovisión, del lugar que un individuo anónimo e insignificante como él ocupa en el mundo.

Nacido para servir y ser obediente, como él mismo confiesa, Jakob compartirá "pobreza, dependencia absolutas y humildad" (9) con sus compañeros en un instituto donde, dice, aprenderá paciencia y obediencia, "dos cualidades que prometen escaso o ningún éxito, salvo éxitos interiores, pero ¿"qué ventaja se obtiene de ellos?" (9). Según Magris, "el héroe de Walser es magnánimo por la gran resolución con que acepta su propia abyección, su humillante falta de carácter y de personalidad, (…), su absoluta incapacidad y falta de dignidad" (2012: 205). El héroe walseriano es la representación literaria del individuo cuya identidad, reducida casi a cero, está próxima a desvanecerse, a difuminarse en lo mínimo e insignificante. Aunque reconoce que desde hacía algún tiempo, al menos desde su ingreso en el instituto, "es un enigma para sí mismo" (10) hay algo que Jakob no pone en duda: su futura inutilidad. "El día de mañana – afirma – seré un encantador cero a la izquierda, redondo como una bola. De viejo me veré obligado a servir a jóvenes palurdos y maleducados, o bien pediré limosna o sucumbiré" (10).

Si el carácter puede ser definido como "la estructura del yo orgánica y conclusa que toda formación obtiene al precio de una dura separación del correr de la experiencia y al precio de una unidad rígida y reacia al cambio" (Magris 2012: 206), el héroe de Walser carece de carácter. Y, sin embargo, es capaz de vivir esta carencia con una extraña mezcla de angustia y alegría. Así, escribe Jakob:

> Tampoco siento el menor respeto por mi Yo, me limito a mirarlo y él me deja totalmente frío. (…) ¡Qué feliz soy de no poder descubrir nada digno de consideración o estima en mi persona! Ser humilde y seguir siéndolo. (…) Solo puedo respirar en las regiones inferiores. (112)

Ni la ficción narrativa de Walser posee un hilo conductor que de manera sistemática y ordenada guíe la narración, al modo del realismo decimonónico, ni su héroe representa al *hombre-con-atributos*, sino más bien al individuo que "no acusa el desorden de lo real y menos aún el eclipse de un hipotético valor central y unificador negado por la sociedad" (Magris 2012: 206) A diferencia del resto de héroes escindidos, esta figura vive el caos y la dispersión en que está sumido no solo con angustia y una

difusa melancolía, sino con aceptación, sabia indiferencia y una comicidad, de la que se jacta, próxima a la gracia y el donaire. "Nada me ata, nada me obliga a decir: *¿Qué pasaría si yo…?* No, ya no hay *qué-pasarían* ni *síes* que valgan" (126), afirma rotundamente un héroe, a través del cual, evocamos al joven tunante que protagoniza la novela de Eichendorff. Desde otro punto de vista, tampoco comparte con el héroe escindido su hipertrofiada conciencia, aquella que, como vimos, lo condena a la inacción al mutilar las posibilidades de plenitud vital ahogando la voluntad y el deseo mismo de vivir, pues Jakob está convencido de que "la humanidad pierde las ganas de vivir entre tanta ciencia, discusión y clasificación" (71) y que "el hombre consciente de sí mismo tropieza siempre con algo hostil a la conciencia" (73); y es que "la vida – subrayará finalmente – exige efusiones, no reflexiones" (126). Jakob se confiesa irreflexivo pero inteligente y más perspicaz que el resto de sus compañeros, "[aunque] puede que [esto] tampoco resulte muy alentador que digamos" (22) y, aunque reconoce tener ideas, "¿de qué le sirven a un hombre sus ideas y ocurrencias si tiene, como yo, la sensación de no saber qué hacer con ellas? Pues nada" (22).

La disgregación del carácter en el héroe walseriano, la cancelación de una identidad propia y autónoma, si es vivida con esa alegría con la que Nietzsche animaba a vivir la fluencia vital, no ha de conducir necesariamente a la angustia. Obstinarse en defender la autonomía de una identidad propia en el mundo de la reificación anónima y fungible acaba convirtiéndose en "rigidez delirante o en la petrificación de la muerte" (Magris 2012: 207). La disarmonía y provisoriedad de la vida, el caos y su natural dispersión, impiden en lo más hondo toda unidad, toda forma orgánica de identidad. De este modo, la modernidad, construida en sus albores sobre los cimientos de un yo autónomo, levanta acta de defunción del sujeto cartesiano ofreciendo dos alternativas: la angustia y el absurdo, por un lado, o la alegría y la humildad, por otro. Jakob no da muestras de malestar ni desazón por esta carencia ni por su condición alienada. Al contrario, sostiene que "carecer de algo también tiene fragancia y energía" (19) y no tiene por qué abocar necesariamente a la nostalgia porque eso "sería absurdo" (20).

La pasividad, otro de los atributos que singularizan al héroe escindido, también vertebra el carácter de un héroe que reconoce no hacer nada útil en el instituto, "casi no nos dan tareas" (10) y que "con frecuencia se pasa los mediodías sentado en un banco,

ocioso" (…) deleitándose en la contemplación del paisaje, la naturaleza o las mujeres. Convencido de que la acción carece de sentido observa el ajetreo de la gran ciudad, "con su oropel de absurdas promesas", como un sinsentido donde "la prisa aquí se ha generalizado porque todo el tiempo se piensa que tiene un encanto luchar por conseguir algo, que así la vida cobra un cariz más excitante" (38). Nuestro héroe, en cambio, prefiere permanecer sin hacer nada a la espera, entre angustiosa y vibrante, de que la vida llegue, de "que las cosas ocurran. Sí, que vengan." (110). Pero de esta manera es consciente de que no podrá construirse un proyecto de vida, de que no logrará hacer algo fructífero. Así, reflexiona el héroe: "¿Será mi destino que todo lo que me gusta y prefiero no conduzca a nada?" (93)

Precisamente, nuestro héroe es a la pasividad lo que su antagonista, Kraus, a la acción. Kraus, el perfecto servidor, es un hombre de acción y valores firmes cuya consciencia, reflexividad y perspicacia, en cambio, brillan por su ausencia. De ahí que, según Jakob,

> Dondequiera que la vida lo lleve en el futuro, siempre será considerado un hombre útil, pero inculto, aunque a mis ojos es justamente un hombre cultísimo, sobre todo porque representa una totalidad sana y compacta. Podría definírsele, sin más, como un caso de cultura humana. Y no porque lo rodeen alados y susurrantes conocimientos, sino porque en su interior algo reposa y él mismo se apoya y reposa en algo (63).

A su juicio, Kraus encarna al prototipo de individuo sólido que, teniendo fe en el futuro, actúa porque sí, sin cuestionarse las razones que justifican su acción e incapaz de encontrar los propósitos que pudieran guiarle. "¡Qué perdido está realmente, pero a la vez qué firme e inabordable!" (109), exclama un Jakob que por contra nada espera de la vida: "¿para qué esperar cosas importantes en la vida? ¿Es acaso inevitable?" (109)

Otros rasgos suyos, asociados a su peculiar autoconciencia de insignificancia e inclinación a la pasividad y la espera, son su inconsistencia e incoherencia. "Llevo una extraña doble vida, una vida ordenada y otra desordenada, una controlada y una descontrolada, una sencilla y otra complicadísima" (108), nos dice. Y renuente a indagar en los posibles sentidos y significados de la vida, prefiere lanzarse "a vivir, sea como sea" (77). Porque, a diferencia de Kraus, Jakob sabe que,

> un día tendré un ataque, uno de esos ataques que fulminan de verdad, y entonces todo se habrá acabado: se acabará este caos, esta nostalgia, esta ignorancia, todo, todo, esta gratitud e ingratitud, estas mentiras e ilusiones, este creer-saber y este nunca-saber-nada-sin embargo (77).

Nuestro héroe es también un narrador poco fiable que altera deliberadamente su discurso a fin de no agarrarse a ninguna verdad. Así, por ejemplo, asegura añorar a su madre, ahora que está en el instituto, pero no le escribe "¿Por qué no la escribo? – se pregunta – No logro comprenderlo, me es totalmente inexplicable y, sin embargo, no puedo decidirme a escribirle" (20). Unas páginas más adelante afirma que "nosotros, los alumnos, no esperamos nada; es más, nos está terminantemente prohibido albergar esperanzas de vida en nuestro corazón" (77) y, acto seguido, no duda en sostener que "de una cosa estoy seguro: ¡esperamos! En esto radica nuestro valor." (77). Incluso reconoce divertirse "[dando] una imagen totalmente falsa de mí mismo a quienes ocupan un lugar en mi corazón" (23). No obstante, "a veces llego a sentir toda mi estancia aquí como un sueño incomprensible" (11).

Su carácter sumiso y obediente, su ser humilde y alienado, responde en lo más hondo a su aversión hacia la autoridad, hacia la ley. Asume su condición de individuo anónimo e insignificante, reducida su identidad a cero, como forma de evadirse del engranaje social, de huir de la responsabilidad que engendra todo ejercicio de libertad y de las cargas que la creación y sustento de una identidad propia exigen. Apuesta por el conformismo y la indiferencia que dejan un resquicio de libertad frente a los ideales de la rebelión, la utopía o la autoconciencia. De ahí que llegue a afirmar:

> Me agradan las coacciones de cualquier tipo: consienten el placer de transgredir la ley. (…) Necesito vivir espoleado, forzado, sujeto a tutela. Es algo que me fascina. Al final soy yo y nadie más que yo, quien decide. Siempre consigo enfurecer un poco a la ceñuda ley, y luego me dedico a apaciguarla. (…) Me encanta buscar pleitos. (…) Yo nunca tengo razón. Tener razón vuelve fogosa a la gente, mientras que no tenerla invita a mostrar siempre una placidez orgullosa y frívola. Quien practica apasionadamente el bien (su compañero Kraus) sucumbe siempre a aquel (en este caso, yo) cuyo corazón permanece indiferente ante lo bueno y lo útil. (25)

A diferencia del resto de alumnos es consciente de que "esto que hacemos nosotros, lo alumnos, lo hacemos porque es nuestro deber, aunque ninguno sepa a ciencia cierta por qué habría de serlo. Obedecemos sin pensar en lo que un día pueda resultar de toda esta obediencia irreflexiva, y hacemos cosas sin preguntarnos si es justo y lícito que nos obliguen a trabajar" (30) Y en mitad de una descripción del tráfago de la

ciudad – en su fuero interno le fascina todo aquello ajeno al orden y al sentido, esto es, el palpitante caos, el desenfreno y la inmediatez – se pregunta nuevamente por el sentido y el significado de un yo singular – "¿Qué es uno realmente en medio de ese oleaje, de esa abigarrada corriente humana que no tiene cuándo acabar?" (32) – para acabar confesando su aspiración a ser "algo muy humilde y pequeño" (35).

Jakob Von Gunten elige embriagarse de renuncia y carencia para, de este modo, poder abrazarse a la felicidad instantánea de lo múltiple. Porque, como sostiene Magris a propósito del héroe walseriano, "el caminante libre de vínculos y valores es el hombre que se abre a esa revelación de lo múltiple tierno y efímero" (Magris 2012: 215). De ahí que al final del texto nuestro héroe concluya afirmando y afirmándose frente a la maquinaria social encarnada en el director del instituto:

> Y si yo me estrellase y perdiese, ¿qué se rompería y perdería? Un cero. Yo, individuo aislado, no soy más que un cero a la izquierda, Y ahora al traste con la pluma. ¡Al traste con las ideas! Me voy al desierto [con Herr Benjamenta] Quiero ver si en medio del páramo es también posible vivir, respirar, ser, desear y hacer sinceramente el bien, y dormir por la noche y soñar. ¡Bah! Ahora no quiero pensar en nada más. ¿Tampoco en Dios? ¡No! Dios estará conmigo. ¿Qué necesidad tengo de pensar en Él? Dios está con los que no piensan. Adiós, pues, Instituto Benjamenta (126).

5.3.3 EL AGRIMENSOR K: A LA ESPERA DE UNA IDENTIDAD IMPOSIBLE

Al final de la novela el agrimensor K, el héroe que protagoniza *El castillo*, cobra por fin conciencia de su ínfima condición advirtiendo que no es sino "(…) uno cualquiera, el más humilde de los humildes (…) Ciertamente, él no era nada, lástima daba contemplar su situación; era agrimensor, lo cual acaso fuese algo; había aprendido, pues, alguna cosa; pero si uno no sabe para qué ha de servirle, tampoco esta cosa de nada le vale" (Kafka 1998: 361). Sostiene Bradbury que si la obra de Kafka, en la línea de los Musil, Svevo, Mann o Dostoievski, gira en torno "al sentido de la superfluidad, la identidad fallida, la enfermedad y la falta de utilidad que tan profundamente aflige a muchos de los intelectuales de una era burguesa e industrial en ascenso" (1990:304), sus personajes son "héroes sin carácter, nítidos descendientes del hombre del subsuelo de Dostoievski, hombres superfluos condenados al exilio interior que crearon la vida social y la

autoconciencia modernas" (1990:312). Así, aunque a primera vista la literatura de Kafka pudiera parecer destinada a representar el nihilismo moderno, lo cierto es que, como supo advertir su amigo y editor Max Brod, su objetivo primordial no era sino dar cuenta del más importante de los exilios que experimenta la condición humana con independencia de la época: "el exilio del mundo divino y trascendental" (Bradbury 1990: 313). Exilio patente desde el advenimiento de la modernidad, cuando no latente a lo largo de toda la historia de la humanidad; exilio que entronca con la tesis sostenida por Heidegger del nihilismo como condición intrínsecamente humana.

A diferencia de obras, como la de Joyce, adscritas a una vanguardia narrativa afanada en transformar la realidad novelística en "una realidad mítica sobresaturada de significaciones donde cada hecho enunciado encierra distintas interpretaciones y sentidos para un universo preñado de sobresignificación" (Alberes 1971: 154), la literatura de Kafka, ajena igualmente al realismo mimético, vacía totalmente de significado historias insustanciales protagonizadas por héroes oscuros y solitarios dominados por la angustia y el absurdo. Así como en las novelas de Musil o Gide "el mundo adquiere demasiado sentido siendo su héroe demasiado exigente" (Alberes 1971: 158), el héroe kafkiano, cuyo mundo de ficción es absurdo y sin sentido, ve cómo sus funciones y reacciones normales ante las vicisitudes que surgen le son extirpadas convirtiéndose en un hombre impotente, carente de un mínimo de exigencias e inmerso en una realidad ficcional que ha sido mutilada. Como acertadamente señala Alberes, "el universo absurdo de Kafka se basa en una mutilación de la realidad" (1971: 157).

"¿Y qué eres, en verdad?", le pregunta la mesonera a K en el diálogo postrero que ambos mantendrán. "Agrimensor", responde K. "¿Qué es eso?", insiste ella (381) El único rasgo que identifica a nuestro héroe, K, es el oficio que profesa: es agrimensor. Constituye así una de las más relevantes representaciones literarias del hombre masa alienado cuyo atributo prominente en la moderna sociedad de la división del trabajo es la profesión. Kafka ha reducido al mínimo los elementos necesarios para la elaboración del personaje: no hay descripciones físicas, nada acerca de su pasado, su procedencia o su familia. Tan solo una letra, una profesión y un proyecto incierto: según cree entender, K ha sido convocado por las autoridades del castillo para llevar a cabo un trabajo vinculado a su condición de agrimensor cuyos detalles desconoce. Tras llegar a la aldea

ubicada a los pies de la colina coronada por el castillo entrará en relación con un variopinto conjunto de personajes mientras espera la inminente y, sin embargo, eternamente postergada convocatoria de la autoridad. El argumento versa sobre su deambular errático, angustioso y carente de sentido, en un mundo de ficción vacío de significado, pues, absurdos son la misma aldea en la que discurre la trama y los personajes que la habitan y que con K se relacionan. El campo semántico del párrafo con que se inicia el relato es ya ilustrativo de alguna de las ideas que venimos manejando:

> Ya era de noche cuando K llegó. La aldea yacía hundida en la nieve. Nada se veía de la colina; bruma y tinieblas la rodeaban; ni el más débil resplandor revelaba el gran castillo. Largo tiempo K se detuvo sobre el puente de madera que del camino real conducía a la aldea, con los ojos alzados al aparente vacío (7).

K aparece de improviso en la noche: nada sabemos sobre su existencia. Noche, bruma, tinieblas, el aparente vacío, la ausencia siquiera de un débil resplandor, la omnipotencia del *gran* castillo, allá en lo alto – "quieto como siempre, jamás [verá] K en él el menor indicio de vida" (122) – frente a la insignificancia tanto del individuo solitario como de la propia aldea que, en realidad, acoge a individuos igual de insignificantes que él: todas estas palabras, enunciadas por un narrador extradiegético configurado, sin embargo, como si fuera la voz del propio héroe la que estuviéramos escuchando, pues es a través de su mirada como la historia nos es narrada, inducen a sospechar el ineludible destino a que nuestro héroe está abocado: el mismo adverbio *ya* con el que comienza el relato sugiere que K está condenado a no alcanzar jamás un objetivo que ni siquiera conoce. Además, como posteriormente le explica el alcalde de la aldea a K, "su caso es uno de los casos más ínfimos de entre los casos ínfimos" (84).

Entre K y los habitantes de la aldea con quienes traba relación – el alcalde, la mesonera, Frieda, Amalia, Olga, Pepi o Barnabás el mensajero del castillo – se alza un muro de incomunicación que le hace ser consciente de su aislamiento e insignificancia, de su condición de exiliado. Ya al inicio del texto, tras recibir de manos de Barnabás una carta a él dirigida por las autoridades del castillo,

> K sabe que ahí no lo amenazaban con verdadera coacción [y además] él no temía la fuerza, y menos en ese lugar; pero la violencia que ejercía el *ambiente desalentador*, la resignación a los desengaños, la violencia de los influjos imperceptibles de cada instante; esa violencia sí la temía, por cierto (35).

"¿Qué queréis siempre de mí?" (36), les inquiere a varios habitantes de la aldea un aturdido héroe que, advirtiendo que "era fácil derrotar a K" (36), siente abrirse una brecha entre ellos y él. Cuando trata por todos los medios de ponerse en contacto con el todopoderoso funcionario Klamm, "un señor del castillo", la mesonera le espeta que "no es usted del castillo, no es usted de la aldea, no es usted nada. Pero, por desgracia, es usted sin embargo algo: un forastero, uno que resulta supernumerario y siempre está ahí, molestando" (63). Unas líneas después le aconseja que "dondequiera que llegue, no pierda la conciencia de que es el hombre más ignorante del lugar y sea cauteloso" (70). De hecho, el propio K, tras arribar a la aldea, entabla conversación con el maestro de la escuela a quien le confiesa sentirse desamparado, pues "no formo parte de la comunidad de paisanos, y del castillo, seguramente tampoco" (18).

También con las autoridades del castillo se yergue un muro de incomunicación. K jamás podrá acceder al castillo, ignorando para qué se le requiere, en qué habría de consistir su cometido. Entre K y el Estado – encarnación del leviatán hobessiano – se establece una relación jerárquica que reduce aún más la identidad de aquel; "soy un cero frente a Klamm" (64) admite nuestro héroe. Klamm, encarnación de la evanescencia y fantasmagoría del aparato burocrático moderno, es un ente cuya existencia es puesta en entredicho a lo largo de todo el relato ahondando aún más en la inquietante y angustiosa sensación de absurdo con que se configura el mundo ficcional por el que K vagabundea.

> Yo todavía nunca vi a Klamm – afirma Olga – pero, naturalmente, sus trazas se conocen en el pueblo; algunos lo han visto, todos han oído hablar de él, y de esa mezcla de evidencia, rumores y al mismo tiempo de más de una intención de tergiversar las cosas, ha ido formándose una imagen de Klamm que, en sus rasgos principales, debe ser exacta. Pero tan solo en los rasgos principales. Por lo demás, es variable, y quizá ni siquiera tan variable como la propia y verdadera apariencia de Klamm (215).

Y en un pasaje anterior, Frieda le grita a K que "jamás hablará Klamm contigo. ¡Cómo puedes creer que Klamm hablaría contigo!, ni contigo ni conmigo: ¡Son puras imposibilidades!", mientras la mesonera apunta que "es usted raro, agrimensor" (62). La eficacia anulatoria del Estado frente al individuo radica no tanto en una fuerza explícita como en una violencia latente que termina aniquilando a un individuo que observa, impotente, como va alienándose poco a poco. Así, nos dice el narrador:

> El trato directo con las autoridades no era, por cierto, excesivamente difícil, pues las autoridades no tenían que defender nunca sino causas invisibles y remotas en nombre de señores invisibles y remotos, mientras que K bregaba por algo vivísimamente cercano: por sí mismo. (…) Dejaban a K deslizarse donde quisiera, cierto que solo dentro de la aldea; y así lo mimaban y lo debilitaban, y eliminaban, en general, toda lucha en este sentido, trasladándola, en cambio, a la vida extraoficial, absolutamente inabarcable, turbia y extraña (73-74).

A juicio de Kundera, en el mundo ficcional diseñado por Kafka la auténtica realidad, siempre inaccesible y ajena al hombre, viene representada por *el expediente*, un ente inhumano semejante a la idea platónica, "mientras la existencia física del hombre no es más que el reflejo proyectado sobre la pantalla de las ilusiones" (1994: 118). Una existencia que como el propio K sospecha "puede depender, en determinadas circunstancias, de un ridículo embrollo" (81). De ahí que Kundera insista en considerar el mundo kafkiano no desde una perspectiva sociológica, perspectiva admisible aunque superficial, sino desde un ángulo metafísico o, si se quiere, existencial, como aquella representación literaria de "una posibilidad elemental del hombre y su mundo, una posibilidad históricamente no determinada, que acompaña al hombre casi eternamente" (1994: 122). Porque en la obra de Kafka el funcionario, por más que constituya un elemento asociado al mundo moderno, no será concebido como un tipo sociológico, sino como una forma elemental del ser que sitúa su novelística en el plano de la obediencia, la mecánica y la abstracción: una culminante representación literaria del proceso de despersonalización del individuo y burocratización del planeta (Kundera 1994: 123).

El hombre alienado cuya identidad se reduce a profesar un oficio, que, como en el caso de K, está vacío de contenido, nada puede hacer frente al ominoso aparato burocrático. El mismo alcalde de la aldea cuestiona la severidad con que K parece juzgar el procedimiento de las autoridades del castillo, su actitud de sospecha frente a un posible error que haya podido cometerse en su expediente. "Hay solamente oficinas de control – le dice – Cierto que no están destinadas a descubrir errores en el sentido bruto de la palabra, puesto que tales errores no se producen, y aun cuando alguna vez se produce un error, como en el caso suyo, ¿quién podría decir definitivamente que es un error?" (82).

K es asimismo la representación literaria de un atributo esencial de la condición humana moderna: la espera, la postergación. En todas las obras de Kafka aparecen pasillos, puertas, corredores, elementos de acceso a un futuro incierto y postergado que se sitúa lejos. Minúsculos hombres masa que pasan inadvertidos por la vida en busca de una identidad que se les resiste se ven abocados a un destino tragicómico en forma de prolongación permanente, absorbidos por el torbellino de un tiempo que son incapaces de hacer suyo. K jamás podrá llegar a su destino, nunca alcanzará esa cumbre; sucumbirá en el camino, "porque esa carretera, esa calle principal de la aldea, no conducía hacia la montaña del castillo, tan solo se *acercaba* a él" (19). Tampoco Barnabás, el mensajero del castillo que le lleva a K la carta de Klamm, tiene acceso al mismo. Como Olga le explica a K, "[Barnabás] puede entrar en una oficina, pero esa oficina ni siquiera parece ser una oficina, sino más bien un vestíbulo de las oficinas; y quizá ni siquiera sea tanto; quizá no sea más que un cuarto destinado a retener a todos aquellos que no deberán entrar en las verdaderas oficinas" (221). En un momento determinado, K cobra consciencia de que el castillo ha interrumpido toda relación con él, dejándolo, en otro sentido, más libre que nunca; "bien podía quedarse esperando cuanto quisiera en este sitio (la aldea) que le estaba, en general, vedado (…) Sin embargo – esta convicción era al menos tan fuerte como la otra – no había, al mismo tiempo, nada más absurdo, nada más desesperado que esa libertad, esa espera, esa inmunidad" (135).

En el último tramo del relato, Pepi, la sirvienta, le sugiere a K que se quede a vivir con ella en lo más bajo de lo bajo: "vente conmigo allá abajo, con las muchachas" (373) – le propone – "porque te pescaron, pero estando con nosotras no te pescarán. Nadie sabrá nada de ti, más que nosotras" (376). Y es que quizás el único resquicio de vida auténtica que pudiera presentársele a K solo puede pasar por vivir habitando las regiones inferiores, en la estela del héroe walseriano,

5.3.4 ULRICH: EL HOMBRE DE CUALIDADES ANÓNIMAS Y DISPERSAS

A juicio de Walter, un amigo de la infancia, la personalidad del matemático e idealista Ulrich está fabricada con los rasgos del ingenio, la voluntad, la despreocupación, la perseverancia, la resolución o la prudencia. A primera vista pareciera que posee estos atributos que habrían de hacer de él un héroe clásico, un hombre de cualidades, pero "¡no las posee! Ellas han hecho de él lo que es, han señalado su camino y, sin embargo, no le pertenecen. (...) Para él no hay nada firme, todo es transferible" (Musil 2012: 69). Ulrich es la expresión más precisa de "ese ser deshecho que se manifiesta disperso en la vida de hoy" (69). Walter observa en su amigo, nuestro héroe Ulrich, el vivo reflejo de la configuración del indivuo moderno: un ser fragmentado, escincido, fracturado en un sinfín de atributos inconexos que no responden a un patrón único de conducta, que no parecen estar articulados en torno a un proyecto vital unificador. Y al mismo tiempo, evocando las mismas palabras pronunciadas una vez por Ulrich, continúa Walter:

> Si se pudiera descomponer el ser de mil personas, resultarían a lo más dos docenas de aptitudes, sentimientos, formas de desarrollo, como principios por los que están constituidos. Y si se descompone nuestro cuerpo, resulta solo un poco de agua y algunas docenas de pequeños elementos que nadan en ella. (…) No se sabe ya qué hablar de uno mismo, ni qué hacer (69).

En otras palabras, si existe un vocablo que afina el perfil del individuo moderno, ese no es otro que la escisión: el camino más rápido para conducirse al nihilismo. Esta novela se revelará como una epopeya de la desintegración del yo en el individuo, así como de la disolución de la civilización en torno a él; una disolución que viene encarnada en aquella que sufre el propio imperio austro-húngaro y tanto y tan bien ha sido retratada por escritores como Thomas Mann o Hermann Broch. Ulrich simboliza la moderna condición escindida de la civilización en estas primeras décadas del siglo XX, cuya característica más sobresaliente es "la conocida incoherencia de las ideas y su expansión sin centro regulador, que determina la curiosa aritmética a que se pierde en centésismas y milésimias sin encontrar unidad" (22).

Ulrich, *el hombre sin atributos*, quizás el paradigma del héroe escindido, cuya fragmentaria y problemática identidad está abocada a su disolución, protagoniza la homónima novela, inconclusa, escrita por Robert Musil a lo largo de doce años. Este

texto de ficción es uno de los mayores ejemplos de narrativa alejada de los parámetros de composición del realismo decimonónico. Alberes lo califica de "memorial de prosa poética y antinovelística" protagonizada por un héroe de novela que no tiene nada de novelesco, un personaje sin categoría de tal, anodino, de quien solo sabemos su nombre, que fue oficial y profesa las matemáticas: "fuera de esto Ulrich no es nada" (1971: 61). Continúa este autor sosteniendo que la monumental novela de Musil es en realidad "una renuncia a la forma novelesca que plantea el dilema de la [propia] novela como obra de arte en el siglo XX, [una renuncia] a cualquier forma impuesta para recoger los azares y las inspiraciones de la poesía, de la alegoría, del símbolo, del arte" (Alberes 1971: 88). Para Magris, esta novela "se propone representar la realidad entera en su cambiante devenir y por ello está destinada a quedarse en fragmento perennemente incompleto, no tiene centro ni fin" (2012: 263). A juicio de Watson,

> El auténtico tema del libro es el de profundizar en lo que significa ser un individuo humano en una época dominada por la ciencia. Si lo único digno de crédito es la información que nos proporcionan los sentidos, si la sola forma de conocernos a nosotros mismos es la que emplean los científicos, si todas las generalizaciones y discursos sobre los valores, la ética y la estética son meros sinsentidos, como afirmaban por entonces los filósofos del Círculo de Viena, ¿cómo habremos de vivir? (2014: 319)

La trama de esta ingente novela que desborda por todos sus lados[35], ambientada en el año 1913 y posteriores en el aristocrático y declinante imperio austro-húngaro de la primeras décadas del siglo XX, identificado en el texto con el nombre de Kakania, gira en torno a la llamada *acción paralela*, una misión cuyo promotor, el ilustre conde Leindsorf, encarga al matemático idealista Ulrich, y que consiste en competir en patriotismo con Alemania; o lo que es igual, una acción patriótica (austríaca) que tiene por objeto "el trascendental jubileo septuagenario cuyas glorias y preocupaciones serían celebradas con una fastuosidad superior a la del trigésimo aniversario (alemán)" (91). Pero, fundamentalmente, una misión que, como afirma Magris, "gira alrededor de un vacío, y por tanto está construida sobre la nada, que busca y no halla el principio fundador de aquella sociedad austriaca que quisiera celebrar, parábola irónica de una ausencia que asalta a toda la sociedad occidental" (2012: 264).

[35] Magris califica la novela como "la mayor enciclopedia de la sociedad contemporánea, precisamente porque es ilimitada, fragmentaria e inconclusa" (2012: 307).

Sostiene Ernst Fischer que la esencia del hombre moderno, quizá un rasgo primordial del hombre de cualquier época, reside precisamente en la escisión entre "el infinito de los posibles que se reflejan en el presentimiento, en la afectividad, en las emociones vagas, en las utopías (…) y el mundo de lo real y de la acción, siempre decepcionante por ser siempre fragmentario (…) Entre la vida que se vive y la vida que se siente" (1970: 28-29). Pues bien, este mismo autor sugiere que toda la obra de Musil, y especialmente esta de la que nos ocupamos, refleja fielmente esta condición humana escisoria que conduce al individuo a la alienación y el aislamiento: "las obras de los hombres – sostiene Fisher – no son nunca más que un fragmento de sus sueños" (1970: 29). Por otro lado, y desde una óptica eminentemente marxista, afirma Fischer que Ulrich reprentará el aislamiento a que lo condena el decadente orden burgués con su natural inclinación a la pérdida de sentido de las relaciones esenciales, "a la experiencia del individuo perdido en la muchedumbre, como síntoma de decadencia" (1970: 43) al tiempo que se instituye la necesidad de un orden como núcleo sobre el que se articula la vida burguesa. Así, dice, "los hombres no pueden vivir sino según un orden. El orden interno ha desaparecido pero los hombres se aferran a un orden externo, a un orden muerto que se les ha hecho ajeno y no comprenden" (Fischer 1970: 46). O lo que es igual, la técnica y el especialismo como caracteres de la moderna vida burguesa. Al inicio de la novela una mujer que presencia un atropello mortal en plena calle se ve aliviada en cuanto un hombre, a su lado, le explica sus causas (técnicas): "estos camiones tan pesados disponen de un sistema de frenos con una distancia de aplicación demasiado diferida" (13). Sin ir más lejos, ya el mismo comienzo de la novela sazonado con una ironía que vendrá a impregnarla enteramente, apela a la realidad tal y como la ciencia la explica con su singular jerga críptica – isotermas, isobaras, temperaturas, etc – para, simplemente, enunciar que el inicio de la acción narrativa se emplaza en "un hermoso día de agosto de 1913" (11).

El narrador extradiegético de la novela incide, desde sus primeras páginas, en calificar a Ulrich como un hombre sin atributos, pasivo, falto de deseo y de ambición para trazarse un proyecto vital consistente y duradero, que chapotea en la ambigüedad y la indiferencia axiológicas relativizando el mundo de los valores sobre los que se arma la vida (burguesa) humana. Aunque tiene amantes – Bonadea o Leona – y amigos como Walter y Clarisse, en el fondo carece de vínculos profundos con ninguno de ellos. Ulrich

es el héroe abstracto, anónimo y neutro, inmerso en un mundo concreto en franca decadencia, que renuncia a crearse un destino para terminar viviendo en el puro fragmento: "un indivuo moderno que no hace nada" (15) Por su parte, al héroe le agrada pensar que una simple obra cotidiana "presta mucha más energía al mundo que las acciones heroicas. Una heroicidad aparece tan diminuta como un grano de arena echado ilusionadamente sobre un monte" (15). Y piensa así movido por su aversión a las inclinaciones e instituciones burguesas con su natural tendencia a la acción voluntariosa pues, a su juicio, "se puede hacer lo que se quiera pero nada tiene que ver con lo específico de la acción" (15).

Frente a Ulrich se yerguen, poderosos, *los hombres-con-atributos*: su padre, un hombre de acción hecho a sí mismo en cuya figura "nunca se vio otra cosa que el espíritu de un burgués de altos vuelos" (17) y el millonario doctor Arheim, símbolo de la fatuidad burguesa, para quien "la riqueza es una responsabilidad tremenda y el obrar es para su ser una profunda necesidad" (478). Ambos representan a aquellos hombres activos y conscientes de su posición en la estructura social que poseen ambiciones y viven dispuestos a consolidar un proyecto vital estratégicamente elaborado con esmero y detalle. Individuos que no albergan ningún género de dudas sobre la orientación que han de adoptar sus propósitos. Frente a la esfera de la acción derivada de un poderoso *sentido de la realidad* inherente a la actitud vital del padre, se opone la pasividad contemplativa de Ulrich en que desemboca su connatural *sentido de la posibilidad*. Ulrich es otro ejemplo de hombre de la postergación y la espera, el hombre en suspenso: un individuo teorético cuya vida parece fundarse en la elaboración de una teoría sobre sí mismo que no logra llevar a la práctica; entre otras razones, porque encarna el "*sentido de la posibilidad*: facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es" (18).

> Un hombre que vive en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjuntiva. (…) Si se les quiere alabar, a estos locos (*hombres de la posibilidad* como nuestro héroe) se les llama idealistas, pero evidentemente de este modo se alude solo al tipo débil que no alcanza a ver la realidad o se separa lamentablemente de ella, por lo que entonces la ausencia del sentido de la realidad aparece como una auténtica carencia. (…) Un hombre inepto para la vida práctica [que] no sirve ni se le puede confiar cosa alguna en las relaciones humanas. (…) Y puesto que el disfrutar de atributos presupone una cierta deleitación en su realidad, es lícito prever que a alguno (Ulrich), que ni para sí mismo tiene sentido de la realidad, le llegue un día en el que tenga que reconocerse hombre sin atributos. (20)

Ulrich, para quien nada está preestablecido, ni su propio yo, sujeto como está a la dinámica del cambio perpetuo, ni ninguna otra clase de orden, para quien todo posee un valor momentáneo válido únicamente hasta la aparición de uno nuevo que lo sustituya, es el *hombre de la posibilidad*: el hombre de las aptitudes y potencias sin capacidad ni voluntad para afrontar la vida como proyecto. "Escéptico individualista y amoral, acaba por comprender que no se puede vivir sin una moral y que las soluciones individuales no pueden hallarse sino en el seno de las soluciones válidas para la sociedad. No hay felicidad verdadera sin verdadera moral. No hay moral que no derive de algo sólido" (Fischer 1970: 71). La voz narrativa nos cuenta que Ulrich comprendió prematuramente que quizá lo suyo era vivir "con la sensación de un viandante que se sienta en banco para toda la eternidad, aunque barrunta que dentro de poco volverá a levantarse" (22). Un hombre forjado sobre la eterna pero infructuosa búsqueda de un ideal, siendo indiferente el ideal en sí – siempre sometido al cambio – que "con el correr de los años le parece a uno no conducir a nada" (22) Ulrich sospechaba que "quien tiene en su mano colmar sus deseos llega pronto a no saber qué desear" (23) Nuestro héroe es un hombre expropiado de sí mismo al carecer no ya de aptitudes y cualidades – las posee – sino de elementos que lo singularicen del resto de individuos confiréndole, al mismo tiempo, un lugar propio en la sociedad. Solipsista hasta la extenuación renuncia a desempeñar con plena consciencia un rol en ella tratando de zafarse del estatus que en principio estaría llamado a ocupar. En este mismo sentido, sostiene Magris que Ulrich "está hecho de cualidades sin hombre: sus propiedades no son ya propiedades de una sustancia que les confiera un sentido unitario, sino que son un agregado de propiedades, privadas de un centro al que puedan referirse y que pueda jerarquizarlas" (2012: 266). Ulrich simboliza la disolución del principio de individuación, la cancelación de las ideas de sujeto y sustancia que lo nutren. Así, en un determinado momento Ulrich le explica a su prima Diotima, amante de Arnheim, que "el yo pierde el sentido que ha tenido hasta ahora, como un soberano promulgador de leyes" (483).

Por otra parte, frente al perfil sociológico y psicológico con que se construye la decimonónica novela realista, Musil parece más bien empeñado en componer una novela de ideas – tanto el número como la extensión de las digresiones ensayísticas que afloran en el texto son elevadas – una suerte de abstracción narrativa en la que el perfil de su propio protagonista está elaborado *contra* las normas de la psicología, como si no

fuera otra cosa que un amasijo de sensaciones, sentimientos y pensamientos – sobre todo, pensamientos – que no constituyen un carácter reconocible desde fuera.

Ulrich es el hombre de la disponibilidad absoluta cuyo único criterio rector es la necesidad, incesante, de dejar incólume su libertad para emprender cualquier actividad que, sin embargo, fuera la que fuera, será siempre inesencial. Individuo radicalmente proteico que rechaza cualquier asomo de realización a través de un yo unificado que no haría sino petrificarlo, únicamente anhela seguir siendo libre, pero sin objeto alguno, "obligado a vivir en contraposición consigo mismo, aunque aparentemente se desenvuelve libre de coacción" (157). Su hermana Agatha, con quien nuestro héroe mantendrá una relación incestuosa – ajena por ello totalmente a las convenciones burguesas – afirma que "nada para él es fijo. Todo no es más que una parte de un conjunto (…) Cada una de sus respuestas es una respuesta parcial (…) el presente no es más que una hipótesis que aún no ha sido superada" (Fischer 1970: 84). Diotima lo percibe como alguien que en la tesitura "de salvar un poco de sentimiento y de intención ante la perspectiva del inanimado desierto de nuestro tiempo sin Dios (…) defendería con entusiasmo la especializacón, el desorden, y la existencia negativa" (479).

Si la ficción narrativa ha sido tradicionalmente construida sobre la base del viaje en el espacio y el tiempo – el tiempo de la narración que convencionalmente discurre en forma lineal – la odisea de Ulrich se aleja de la experimentada por Ulises o Wilhem Meister. El hombre sin atributos es la antítesis de las novelas de formación; al contario, es quizás el paradigma de una novela de deformación.

> El itinerario musiliano es un nomadismo sin fin y sin retorno que se dirige hacia el extremo, hacia nuevas constelaciones o interpretaciones del ser (…) no es circular, no es la confirmación de la identidad – de su unidad (espacial) y su continuidad (temporal) – a través de la experiencia: es una trayectoria rectilínea que se lanza al infinito, que no retorna jamás (Magris 2012: 307).

De una u otra forma, el héroe clásico, así como el moderno héroe protagonista de la novela de formación, regresan al hogar, real o simbólico, con la mochila cargada de nuevas experiencias. El héroe escindido, sin embargo, se muestra incapaz de regresar a su origen, pues – continúa Magris – "ni siquiera ha partido de su casa, está falto y huérfano de ella desde el principio" (2012: 307). Así, la identidad de Ulrich se difumina dispersándose al interrumpirse la unidad y continuidad que la debieran conformar.

Como explica el propio Magris, si ningún otro libro es capaz de plasmar el fin de las jerarquías como este lo hace, hasta el punto de representar al individuo como una "de esas rectas divisibles hasta el infinito, fuga y escisión de sí mismo" (2012: 308), si la escritura de Musil contraviene las normas del gran estilo, sustituyendo sus atributos de totalidad épica, unidad del mundo, universalidad de los valores y firmeza del lenguaje, por una tentativa de capturar el detalle, el fragmento, lo fugitivo impidiendo la visión de conjunto, cancelando toda jerarquía de valores, la consecuencia es la construcción de un héroe cuya identidad individual se ve abocada a su propia disgregación anulado toda posibilidad de *sujeto*. En un determinado pasaje en el que Diotima y Ulrich mantienen un diálogo donde se hace patente el abismo que se abre entre ellos y, en particular, entre el sólido Arnheim y el evanescente Ulrich, este le dice: "¡Las leyes de la personalidad! (…) Siendo las leyes la cosa más impersonal del mundo, la personalidad llegará pronto a no ser más que un imagniario punto de reunión de lo impersonal, y resultará difícil encontrar para ella una posición honrosa de la que no pueda usted prescindir" (483).

Quizás haya que convenir con García Ponce en que "el hombre sin cualidades es una suma de cualidades sin hombre porque, como Ulrich lo comprueba cada vez más dolorosa y dramáticamente en medio de la fría lucidez a la que lo lleva la ironía y la burla, su problema personal tiene exactamente el mismo carácter que el del mundo que lo rodea" (1981: 14). Una irrealidad interior que convierte en infructuosa y banal cualquier meta, cualquier proyecto. Ulrich emprende la búsqueda de la esencia, de lo profundo, que pudiera ocultar la inesencial apariencia, pero nada encuentra porque nada hay; es decir, hay solo una cosa: la nada. No hay identidad posible porque el hallazgo, el *yo*, no resulta ser sino una mera categoría gramatical, un siniestro juego del lenguaje. En una de sus múltiples reflexiones escuchamos al propio héroe insinuar si no será que,

> ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencias sin uno que las viva, como si el hombre ideal no pudiera vivir privadamente, como si el peso de la responsabilidad personal se disolviera en un sistema de fórmulas de posibles significados. Probablemente, la descomposición de las relaciones antropocéntricas, que durante tanto tiempo han considerado al hombre como centro del universo, pero que desde hace siglos están desapareciendo, ha llegado; finalmente, al propio yo (…) (156).

5.4. EL HÉROE ABSURDO

5.4.1 EL NIHILISMO DE LAFCADIO WIKI: EL ACTO CARENTE DE SENTIDO

"(…) Su razón de cometer el crimen es precisamente el cometerlo sin razón", esgrime Julius. Lafcadio Wiki, tras escucharlo, le replica, "usted es quien razona su crimen; él simplemente lo comete" (Gide 1974: 166-168). Frente al imperio de la razón, viga maestra del edificio de la modernidad, cuya base es el pensamiento lógico y racional, el acto absurdo se nos aparece como aquella acción gratuita que, careciendo de valor intrínseco alguno, escapa de la esfera del sentido, la lógica o la coherencia. El absurdo nos remite no tanto al acto ilógico o irracional como a la ausencia de sentido de la acción, a la omisión de su procedencia – el *por qué* – y su finalidad orientadora – el *para qué*; ambas, procedencia y finalidad, estaciones de partida y llegada, deberían configurar la línea espacio temporal que dota de orden y coherencia a toda acción. De alguna manera, la acción gratuita, el acto absurdo, dirigido por el azar y la casualidad, no puede ser incardinado en categoría axiológica alguna, no tiene razón de ser: simplemente, *es*. El héroe escindido es proclive a la acción incoherente, a la hendidura entre pensamiento y acción. En ocasiones, un carácter ambiguo y extraño lo conduce a ejecutar actos que no están orientados por un fin concreto, abocándolo a actuar sin sentido, como guiado por el absurdo. En este apartado abordaremos el análisis de la absurdidad o la gratuidad en que incurren las acciones de algunos héroes escindidos.

Antes de sumergirnos en el análisis de la figura de Mersault, el héroe absurdo que protagoniza *El extranjero*, fijemos brevemente nuestra atención en Lafcadio Wiki, uno de los personajes de la obra de Gide, *Los sótanos del Vaticano*[36], dado que encarna a un héroe nihilista y sin escrúpulos, cuyas acciones, ya heroicas ya perversas, ajenas a

[36] Siendo, efectivamente, un texto de ficción narrativa, *Los sótanos del Vaticano* no es tanto una novela como una farsa religiosa que, entre otros tantos aspectos, le permite a André Gide explorar las posibilidades de la autorreferencialidad, como ya hizo en su novela *Los monederos falsos*. Alejado del realismo mimético, en esta obra se suceden enunciados metaliterarios proferidos por un narrador extradiegético que ilustran el esfuerzo por demoler las bases de la narrativa mimética que guía la escritura de su autor: "(…) y es que mientras yo no aprenda a distinguir lo accidental y lo necesario, ¿qué podría pedirle a *mi pluma*, sin exactitud y rigor?" (13) Y más adelante podemos leer: "(…) Por desgracia, ciertos espíritus niegan los hechos en cuanto se salen de lo corriente. *No escribo para ellos*" (78).

una finalidad o sentido concretos y exentas de causalidad, están orientadas únicamente por el afán de obtener experiencias nuevas alejadas de la rutina cotidiana. El argumento de la historia versa sobre la estafa que comete una organización criminal haciendo creer a cristianos poderosos que el Papa ha sido secuestrado y suplantado por una logia masónica. Amén de satirizar las tramas habituales de la novela mimético-realista, Gide explora la posibilidad del crimen absurdo, gratuito, impremeditado que comete Lafcadio Wiki; un héroe arrogante que aspira a situarse por encima de "todo este rebaño [que] cumple, como si fuera un trabajo monótono, con la vida, que [por otra parte] es algo tan divertido si se enfoca bien (…)" (Gide 1974: 178). Decidido hombre de acción, aunque al igual que muchos héroes escindidos, profundamente reflexivo y contradictorio, su personalidad deviene inapresable e impredecible, "capaz de abrazar a la humanidad entera o bien de estrangularla" (152). Observando a la gente, a la que considera "una hermosa colección de marionetas – [pues] se ven demasiado los hilos, la verdad. Solo nos cruzamos por la calle con holgazanes y con palurdos" (152) – Lafcadio se pregunta si "se puede ser un hombre honrado, tomarse esta farsa en serio" (152), para concluir suspirando "¡qué poca cosa es la vida humana!" (152)

Ahora bien, de entrada, hemos de tener en cuenta que André Gide no construye ni el texto ni por supuesto sus personajes mediante técnicas de composición realistas, pues como el narrador extradiegético repite con frecuencia a lo largo de la obra, su intención es precisamente despojar de lógica a los personajes: "así es como desde hace mucho tiempo yo me inquietaba a la vez por el exceso de lógica de mis personajes y por su poca decisión" (143) o "la lógica de mis personajes (…) no era natural. Vivimos contrahechos a fin de parecernos al retrato nuestro que previamente hemos trazado. Es absurdo" (166). De este modo, Lafcadio Wiki es el reflejo de un atributo asociado a la escisión como el la condición absurda de algunos de sus actos; absurdidad que remite al sinsentido, la ilógica y la impredecibilidad de sus acciones. Gide parodia al hombre de acción al inocular el absurdo en su carácter.

En otro orden de cosas, y a diferencia de otros héroes escindidos de los que hemos venido ocupándonos, Lafcadio carece de algunos de los atributos que aquellos poseen, pues, ni es un individuo pasivo que se deja mecer por la abulia ni vaga en busca de una identidad que lo singularice; al contrario, se revela por encima de cualquier otra

consideración como un embaucador y taimado hombre de acción. A juicio de Protos, otro personaje manipulador, Lafcadio pertenece al linaje de los que él denomina *sutiles*, hombres inteligentes, perversos e hipócritas:

> Un *sutil* – le explica – era un hombre que, por la razón que fuese, no presentaba a todos ni en todos los sitios la misma cara (…) Había varias categorías de sutiles a los que respondía y se oponía la única gran familia de los *crustáceos*, cuyos representantes se pavoneaban por toda la escala social (Gide 1974: 185).

Héroe netamente individualista, en su lucha por vivir al margen de la moralidad se topa con una realidad insoslayable. Como hacia el final del relato Protos le explica, "(…) lo que a mí me choca, Cadio, es que, siendo inteligente como eres, hayas creído que puede uno salirse de una sociedad sin meterse en otra o que una sociedad puede prescindir de leyes" (187) En cuanto hombre de acción, su mayor terror es la indecisión, rasgo que lo aleja de otros héroes escindidos, y, en este sentido confiesa "conservar desde hacía varios años el dado de un juego" (160) que le permitía tomar una decisión en aquellas ocasiones en que el correspondiente proceso reflexivo hubiese resultado inútil. El azar, la arbitrariedad, la falta de lógica presiden sus acciones. Así, por ejemplo, en el marco de una conversación que entabla con Julius, un escritor famoso y premiado, pero inane, Lafcadio le confiesa ser un hombre inconsecuente a quien "nada paraliza tanto como la necesidad, [pues] *nunca he buscado más que aquello que no podía servirme de nada*. (…) Preferiría morir de hambre ante ese guisado de lógica con que usted (Julius) alimenta sus personajes" (73). Por otra parte resulta evidente que bajo este enunciado subyace el enésimo dardo crítico que Gide lanza contra la novela realista. Y así, al mismo tiempo que se muestra capaz de acometer una acción heroica, como salvar a unos niños que a punto están de morir en un incendio, convirtiéndose en un héroe a ojos del gentío y de Verónica, otro de los personajes, Lafcadio no vacila en asesinar sin premeditación, objetivo ni sentimiento de contrición alguno a Amadeo. Si escarbamos en el sentido que pudiera atribuirse a ambas acciones, y sobre todo, a la conexión lógica entre ellas, nos toparíamos con un ferviente deseo de obtener experiencias nuevas que pudieran alejarlo del hastío que la rutina y la convención le provocan. Este es quizá el móvil que lo empuja a actuar o, quizá no, quizá se trate tan solo de lanzarse a actuar sin someter el acto, cualquier acto, al escrutinio de la razón.

5.4.2 EL HÉROE ABSURDO: MERSAULT

Tras haber sido sometido al juicio humano y condenado por la sociedad civilizada, no tanto por haber cometido un asesinato, como por haber perpetrado un crimen simbólico de mucha mayor gravedad, como lo es ser un elemento ajeno a este mundo organizado en torno al lenguaje y la razón, la moral y el sentido, el capellán de la prisión, representante de la justicia divina, depositario de la verdad absoluta y profeta de la esperanza en la trascendencia, se acerca a Mersault instándole a morir esperanzado. Entonces, en un insólito arrebato de pasión, Mersault le replica:

> Había vivido de una manera y hubiera podido vivir de otra. Había hecho esto y no había hecho aquello. No había hecho una cosa cuando había hecho otra. ¿*Y qué*? (…) Nada, nada tenía importancia y sabía perfectamente por qué. También él (el capellán) lo sabía. Desde el fondo de mi porvenir, *durante toda esta vida absurda que había llevado*, un hálito oscuro subía hacia mí a través de los años que aún no habían llegado y ese viento igualaba a su paso todo lo que se me proponía ahora en los años no más reales que estaba viviendo. (…) (Camus 1996: 204).

Mersault, el héroe que protagoniza la novela de Albert Camus, *El extranjero*, comparte con la mayoría de los héroes escindidos una tendencia a la pasividad, aunque sin llegar a incurrir en la abulia ni la melancolía. Sin embargo, carece de la conciencia hipertrofiada que atenaza a la gran mayoría de ellos y solo en el tramo final de la novela, tras haber sido condenado y recluido en prisión, fruto de un progresivo proceso de introspección, cobra consciencia de qué y cómo ha sido su vida, del absurdo de toda vida humana; hasta entonces, Mersault, alejado de la reflexión, se limitaba a vivir. Pero, por encima de cualquier otra consideración, el rasgo que lo singulariza es el absurdo. Mersault no es un hombre ridículo ni irracional. Cuando sostenemos su condición de héroe absurdo nos estamos refiriendo a que se trata de "un individuo que ha sufrido *la experiencia del absurdo* (…) la confrontación permanente entre una existencia ininteligible y los deseos del hombre de armonía y comprensión; entre una realidad finita y un anhelo de infinito" (De Diego 2006: 71). Como sostiene el propio Camus en su ensayo, *El mito de Sísifo*, "en un mundo privado de ilusiones y luces el hombre se siente extranjero" (1999: 17) y asiste a su propio divorcio con la vida: aquí radica el sentimiento de lo absurdo.

Absurdo es también el crimen que comete y a partir del cual se desencadena la sucesión de acontecimientos que lo conducen a ser condenado. Pero, sobre todo,

absurda, carente de sentido y significado, es una cosmovisión, la suya, que, por otra parte, no le impide gozar del cúmulo de sensaciones e impresiones que el mundo le ofrece y que le depara "mis alegrías más simples y más tenaces: los olores del verano, el barrio que amaba, cierto cielo de la tarde, la risa y los vestidos de Marie" (192). Una alegría que únicamente puede apoyarse en fragmentos e instantes, ausente cualquier atisbo de unidad y totalidad. Una escisión insuperable se fragua entre él, un extranjero, un elemento extraño al mundo civilizado, un individuo ajeno incluso a sí mismo, impotente "para pensar la vida con conceptos y palabras, según una lógica habitual" (De Diego 2006: 71) y un mundo civilizado que con su lenguaje y su pensamiento cargados de prejuicios y falsas verdades lo condenará por abstenerse de participar en su juego, por no querer aceptar sus reglas, "por haber enterrado a una madre con un corazón criminal (…) y no tener alma en absoluto ni serle accesible nada humano, ni uno solo de los principios morales que custodian el corazón de los hombres" (187 y 189).

La primera parte de la novela, iniciada con el viaje que el héroe emprende al asilo donde desde hace tiempo su madre ha sido alojada para asistir a su funeral y entierro, y que finaliza con el asesinato de un hombre árabe en una playa de Argel a la que ha ido en compañía de su amante Marie y su vecino Raymond, gira en torno a nimiedades y rutinas que jalonan su vida cotidiana. Para ello, el héroe, y narrador en primera persona, emplea un lenguaje compuesto de breves enunciados, frases cortas y yuxtapuestas, que ilustran tanto el absurdo de toda cotidianeidad como la ausencia de una conciencia reflexiva. El estilo trivial y monótono utilizado en esta primera parte "es rigurosamente controlado a fin de imitar la vida absurda" (De Luppe 1970: 92).

La segunda parte de la novela comienza con el arresto del héroe y se desarrolla en ambientes cerrados y opresivos – el juzgado de instrucción, la sala de vistas del tribunal y finalmente la prisión en la que es recluido – extraños, pues, a los espacios abiertos que sirven de escenarios para la primera – la playa, las calles o el campo. Al sol y al calor sofocante de la primera se oponen la oscuridad de los espacios herméticos de la segunda. Además, conforme avanza la narración, y en consonancia con el desarrollo del juicio al que se le somete al héroe, va brotando en su interior una inusitada fuerza reflexiva, un proceso de autoconciencia e introspección inexistente en su vida cotidiana

anterior, que culmina con unas últimas reflexiones que hace tras la visita del capellán y partir de las cuales elabora, en forma retrospectiva, el relato que leemos.

La novela, publicada poco antes de que *El mito de Sísifo* viera la luz, "es la ilustración de la filosofía absurda" (De Luppe 1970: 81) y su héroe, Mersault, un Sísifo contemporáneo que "percibe, impasible y entre tinieblas, la falsa imagen que los demás tienen del él, a lo largo de todo el proceso de su acusación" (De Diego 2006: 63). Indiferente, carente de ambiciones, pero con ansias de libertad, el héore comprende que el universo y la vida son absurdos en cuanto que simplemente son y están ahí sin sentido ni finalidad alguna. Afirma De Luppe que "la vida de Mersault no tiene sentido. No camina hacia una meta, no se ordena en torno a una idea. Se despliega, ciega, automática. Está tejida de una eterna repetición de gestos, pequeños pensamientos, de groseras sensaciones" (1970: 85). Mersault es la plasmación literaria del sentimiento de lo absurdo, considerado este como la indefinición perpetua del propio yo que abre un abismo entre "la certeza de su existencia y el contenido que trata de dar a esa seguridad; por tanto, siempre un extraño de sí mismo" (Camus 1999: 32) En efecto, a lo largo de la primera parte del relato el héroe va dando muestras de poseer una esencia extraña al individuo-normalizado-civilizado. Como se pondrá de manifiesto en la segunda parte de la obra, el muro erigido entre él y los otros se tornará tan insuperable que nuestro héroe no alcanza a comprender el mecanismo social que articula las estructuras del pensamiento y del lenguaje que lo está juzgando y condenando por su indiferencia, su apatía, su desapego y su anomia social.

La actitud de Mersault ante la vida es completamente ajena a toda clase de juicios éticos, ajena al pensamiento que enmascara la verdad, ajena al propio lenguaje e incluso ajena a la esfera del *pathos*, de los sentimientos que un individuo cualquiera puede albergar. Mersault representa al hombre primordial que vive sin cuestionarse por qué ni para qué lo hace, al niño entretenido en capturar las impresiones que el mundo y la vida le ofrecen. Disfruta de los placeres de la vida, goza con la contemplación de un día soleado, un baño en el mar o el sexo con su amiga Marie. No alberga sentimientos de amor ni de amistad, pues unos y otros exigen un compromiso para un futuro que él no está dispuesto a asumir. Su imaginario ignora la posibilidad de trazarse un proyecto,

vital o no, porque ni siquiera concibe el futuro. Es el individuo extraño a la hipocresía de la civilización occidental: un extranjero.

En primer lugar, su madre. Mersault será condenado por la indiferencia y apatía que mostró ante su muerte. Frente al dolor exhibido en forma patética por el señor Pérez, un anciano alojado en el asilo con quien su madre había mantenido relaciones, Mersault no llora ni muestra tristeza, asume fríamente la inevitabilidad y el absurdo de su muerte. Ya en la primera parte reconoce, lamentándose, que apenas la visita porque "venir anulaba mi domingo, sin contar el esfuerzo de ir al autobús, de tomar los billetes y de hacer dos horas de viaje" (116). Al día siguiente del entierro decide ir a la playa a bañarse y allí se reencuentra con una vieja amiga, Marie, con quien inicia una relación sexual y afectiva pero sin visos de futuro. Ella lo interpela por el luto y tras enterarse de que su madre había fallecido el día anterior se siente perpleja por la aparente indiferencia con la que Mersault afronta el duelo. Así, una fisura, quizá imperceptible, pero real, se abre entre ambos. "[Ella] hizo un ligero movimiento, pero ningún comentario. Quise decirle que no era culpa mía, pero me contuve porque pensé que ya se lo había dicho a mi patrón. *Nada significaba eso*. De todos modos, uno es siempre un poco culpable" (128). Más adelante, tras pasar todo un domingo sentado en un taburete en el balcón de su casa contemplando el paisanaje, Mersault concluye que "al cabo, era un domingo de menos, que mamá estaba ahora enterrada, que iba a volver a mi trabajo y que, después de todo, nada había cambiado" (131). Finalmente, arrestado y conducido ante el juez, el héroe recibe con perplejidad la acusación de indiferencia hacia su madre que este le arroja, replicándole:

> [Yo] había perdido la costumbre de interrogarme [acerca de su posible insensibilidad] Por supuesto que yo quería a mamá, *pero eso no quería decir nada*. Todos los seres normales habían, más o menos, deseado la muerte de los que amaban (…) Además, yo era de tal naturaleza que mis necesidades físicas alteraban con frecuencia mis sentimientos (162).

En segundo lugar, el amor: Marie. Interpelado por sus sentimientos hacia ella, Mersault, el héroe que parece limitarse a recibir pasivamente el cúmulo de sensaciones que la naturaleza y la vida le ofrecen, le replica que "eso [el amor] no significaba nada, pero que creía que no [la quería]" (140.) Sobre si él quería casarse o no, "le dije que me daba igual y que podíamos hacerlo si era su deseo" (145). Entonces se abre de nuevo el abismo de incomprensión entre dos seres opuestos en el fondo; Marie, representante del

mundo convencional y civilizado; Mersault, el héroe absurdo adscrito al linaje de los héroes escindidos, cuya cosmovisión, ajena al lenguaje y la razón, prescinde del sentido y el significado de una vida que se basta con los instantes fugaces que la llenan de contenido. Mersault ignora la existencia de otro tiempo verbal que no sea el puro presente. Así, después de que ella insistiera en preguntarle si él la ama, Mersault le responde:

> Como ya había hecho una vez, que nada significaba eso, pero que ciertamente no la quería. (…) Le expliqué que la cosa [el matrimonio] no tenía importancia alguna, pero que si ella lo deseaba podíamos casarnos. Además, era ella la que preguntaba y yo me limitaba a responder que sí. Que [el matrimonio] no era una cosa seria. (…) Después de otro momento de silencio, musitó que yo era raro, que sin duda ella me quería por eso, pero que tal vez un día yo le repugnaría por las mismas razones. [Yo me callé] porque nada tenía que añadir. (145-146).

Marie, encarnación de la sexualidad y el afecto, en tanto que viva representación del presente desaparece como imposible futuro y abortada evocación para Mersault; así en la cárcel, el héroe preso de la soledad pensará que, efectivamente, "fuera de nuestros cuerpos, ahora separados, nada nos unía ni nos hacía recordarnos. Además, a partir de ese momento, el recuerdo de Marie me habría sido indiferente. Muerta, dejaba de interesarme" (200).

En tercer lugar, Raymond, el amigo, su vecino boxeador, un individuo violento que maltrata a su mujer y busca la complicidad de nuestro héroe instándole a convertirse en su camarada. Mersault, de nuevo, se muestra indiferente ante esa proposición: "[Yo] no dije nada y volvió a preguntarme si quería ser su camarada. Dije que me daba lo mismo y pareció contento" (135). La historia que Raymond le ha contado sobre una reyerta que él y su mujer han tenido, a Mersault "no [le] parecía nada, pero era interesante" (137). Cuando a causa de la reyerta le sugiere que testifique a su favor en la comisaría de policía, el héroe nuevamente hace gala de indiferencia diciéndole que "le daba lo mismo ser testigo pero no sabía lo que había que decir" (142).

Por último, su patrón. Oficinista en una empresa de Argel, en una nueva muestra de indiferencia, Mersault rechaza la propuesta que le hace su patrón de irse a París para colaborar en la apertura de una sucursal que pretende abrir allí y, de este modo, poder prosperar en su carrera profesional.

> Me preguntó [su patrón] si no me interesaba un cambio de vida. Contesté que no se cambia nunca de vida, que, en cualquier caso, la mía aquí estaba lejos de disgustarme. Hubiera preferido no decepcionarlo, pero no veía razón alguna para cambiar de vida. Pensándolo bien, no me sentía desgraciado. Cuando era estudiante, tenía yo muchas ambiciones de ese tipo. Luego, cuando tuve que abandonar mis estudios, comprendí muy pronto que *todo eso carecía de verdadera importancia* (145). [la cursiva es nuestra]

Marie, entusiasmada con la posibilidad que se les presenta, le pregunta por París. "Es sucia. Hay palomas y patios oscuros. Las gentes tienen la piel blanca." (146), responde Mersault expresándose en un lenguaje absurdo que yuxtapone tres enunciados sin conector discursivo alguno.

La primera parte de la novela finaliza con el asesinato, impremeditado y gratuito, de un muchacho árabe con quien Raymond había tenido un altercado un poco antes, y que acciona el segundo tramo de la novela: el arresto y la declaración ante el juez instructor, el juicio, su condena y posterior estancia en prisión. Reflexionando tiempo después sobre aquel acontecimiento culminante, Mersault recuerda que, influido por el sofocante sol del mediodía argelino que azotaba todo su ser, pensó "que en ese momento se podía disparar o no disparar (…), [que] quedarse o irse venía a ser lo mismo" (156). Lo único cierto, a su juicio, la única verdad que alcanza a vislumbrar sobre aquel instante es que "había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz. Disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte (…) Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia" (158).

Entonces comienza un proceso contra él "tan natural, tan bien regulado y tan sobriamente representado que tuve la impresión ridícula de ser *miembro de la familia*" (166). Impresión que se agudiza en la misma sala de vistas en que se celebra el juicio donde, como advierte nuestro héroe, "todo el mundo se encontraba, se interpelaba y conversaba, como en un club donde uno se siente feliz entre gentes del mismo mundo" (176) y al que acusado asiste, contra toda lógica, como si fuera un mero espectador, "sin mi intervención, dejándome fuera" (187). El juicio "encarnizado" (189), impiadoso e implacable de la sociedad civilizada fracasará en su tentativa de lograr de Mersault un sentimiento de contrición, dado que él no se arrepiente del crimen, no siente lástima por la víctima, a lo sumo, "más que auténtica pena lo que sentía era cierto aburrimiento" (168). En realidad, como más adelante confiesa, "nunca había podido lamentar nada

verdaderamente, [pues] siempre estaba acaparado por lo que iba a suceder, por hoy o por mañana" (189). Interrogado por los motivos que le indujeron a apretar el gatillo, es decir, por la razón subjetiva, por la intención última, por su propósito, por el sentido de su acción, responde que hacía calor, "había sido a causa del sol" (191): en un lugar de un motivo alega una causa objetiva; él no tenía intención alguna de matar. Tampoco explicación alguna. Ni un por qué ni un para qué. El acto que Mersault ejecuta en la playa es totalmente gratuito, en la estela de los actos de Lafcadio Wiki. Su estancia en prisión agudiza su potencia reflexiva, ausente en su vida cotidiana, dando comienzo a un doble proceso introspectivo, a través del cual analiza una vida que "ya no me pertenecía" (192), y evocativo, pues "desde el momento en que aprendí a recordar terminé por no aburrirme en absoluto" (172).

Mersault se halla a medio camino entre el hombre convencional y el hombre rebelde. Exento de los prejuicios y mentiras que la convención y el lenguaje ocultan, aún "no ha descubierto los valores verdaderamente vivos" (De Luppe 1970: 88) y tendrá que esperar hasta el final, recluido en prisión, cuando emerja con fuerza una conciencia que le permita transitar desde su primitiva vida pasiva, receptiva tan solo a las sensaciones y semiconsciente del absurdo vital, hacia una vida asumida, evocada con felicidad, que conserva su propia verdad enfrentada a la mentira y la hipocresía de que ha sido testigo. Cuando hacia el final del relato Mersault estalla ante la propuesta de esperanza que le ofrece el capellán adquiere la conciencia de la rebeldía despertando así del sueño absurdo de la vida cotidiana y comprendiendo que ha sido relativamente feliz y libre en la única vida que a un ser humano le es posible vivir: la vida absurda. Y al tiempo se le revela otra verdad: el hombre absurdo solo puede ser inocente, nunca culpable.

> Qué me importaban la muerte de los otros, el amor de una madre, qué me importaba su Dios, las vidas que uno escoge, los destinos que uno elige, puesto que un solo destino debía elegirme a mí y conmigo a miles de millones de privilegiados que, como él [capellán], se decían mis hermanos. ¿Lo comprendía, comprendía al cabo? Todo el mundo era privilegiado. No había más que privilegiados (204).

El hombre absurdo siente que no ha sido vencido, que resiste, que rehúye toda tentación de suicidarse, finalmente se ha rebelado: despierta del todo su adormecida conciencia de hombre absurdo y ya,

> ante esa noche cargada de signos y de estrellas, en la que la paz maravillosa del verano dormido entraba en mí como una marea, me abría por vez primera a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía (…) (205-206).

El hombre absurdo, concluye De Luppe, "escoge instintivamente, en presencia de la muerte, no el suicidio, sino la rebelión" (1970: 91).

5.4.3 ROQUENTIN: LA NÁUSEA POR UNA EXISTENCIA SIN SENTIDO

Antoine Roquentin comienza el diario que integra el texto de ficción que nos ocupa anotando cómo una sensación nueva se ha apoderado de todo su ser: "vino como una enfermedad, no como una certeza originaria o una evidencia (…) Se instaló solapadamente, poco a poco. Yo me sentí raro, algo molesto, nada más. (…) Y ahora crece" (Sartre 2001: 21). Es la náusea, "el vértigo de la propia existencia" (Blanch 1995: 58); una especie de melancolía infinita que envuelve a nuestro héroe al tiempo que lo empuja a ser consciente de su condición existencial esencialmente contingente y absurda; de su condición de mero existente sin fundamento para una existencia, la suya, la de cualquiera, carente de sentido. Una náusea que ha ido apoderándose de él hasta el punto de sentir que ya nunca le abandona: "me posee (…) no está en mí, la siento allí en la pared, en los tirantes, en todas partes a mi alrededor. Es una sola cosa con el café, soy yo quien está en ella" (40-41). Poco tiempo después, tras advertir que la existencia le penetra por todas partes hasta tornarse insoportable cae en la cuenta de que la náusea ya no es ni una enfermedad, como creyó al principio, ni un acceso pasajero. No, la náusea "soy yo" (183).

Tras haberse alejado de su antigua vida nómada recorriendo el mundo, Antoine Roquentin, un solitario e introspectivo individuo de treinta años, se instala en Bouville, una pequeña localidad imaginaria de la costa norte francesa, donde vive de las rentas ocupando su vida "desconcertante, incoherente" (22) en la elaboración de la biografía de un aristócrata francés de finales del XVIII. Aunque en un principio afanarse en la confección de la biografía pudiera suministrar a su vida cotidiana un aporte de sentido, nuestro héroe es en realidad la viva imagen de una existencia fragmentaria. Su vida

transcurre entre relaciones sexuales esporádicas con la patrona del hotel en que se aloja, la pausa rutinaria en el café Mably, donde es testigo de las cuitas de sus vecinos, paseos por las calles de la ciudad y, en fin, mañanas y tardes en la biblioteca donde, además de documentarse para su investigación, traba relación, superficial, con un individuo a quien identifica como *el Autodidacto* por su obsesiva pretensión enciclopédica guiada por un criterio tan arbitrario, y absurdo, como el de seguir un orden alfabético. No obstante su proyecto de libro y su día a día, Roquentin sabe que solo una cosa es verdad: el hecho absurdo, gratuito y contingente de la existencia; una existencia desligada del lenguaje, y por tanto, liberada de la esfera de los valores y el sentido.

Ociosidad, solipsisimo, hastío e indiferencia, atributos inequívocos del héroe escindido, integran también la personalidad de Roquentin. A diferencia del resto de sus conciudadanos, ocupados y preocupados por empleos, familias, tribulaciones, deseos y proyectos, su singular existencia lo asombra, pues "[yo] no era abuelo, ni un padre, ni siquiera un marido; no votaba, apenas pagaba algunos impuestos (…) ¿no sería yo una simple apariencia?" (130). Más adelante insiste en esta percepción de sí mismo, y así, dice, "carezco de tribulaciones, dispongo de dinero como un rentista, no tengo jefe, ni mujer ni hijos; existo y eso es todo" (156). Nuestro héroe es consciente de existir por casualidad, "como una piedra, una planta, un microbio" (127). "Existo, el mundo existe y sé que el mundo existe, pero me da lo mismo" (177), reflexiona espantado ante su propia indiferencia a esta única realidad. "Yo vivo solo, completamente solo" (24), reconoce un héroe superfluo consciente de "estar de más" (186), de existir separado del resto de individuos que, como él, conscientes o no, se limitan a hacerlo sin razón alguna para ello y sin objeto/sentido alguno en ello. "Nunca hablo con nadie; no recibo nada, no doy nada. (…) Ahora ya no pienso en nadie" (24), continúa diciendo.

Roquentin ha dejado de tener por realidad la sombra bajo cuyo cobijo había venido viviendo. La nueva luz arrojada por la náusea que le envuelve lo empuja a experimentar que la escisión en todos los órdenes de la vida se adueña de la existencia. No siente que únicamente se abre un abismo entre el resto de individuos y él sino que otro tanto acaece entre la existencia y el lenguaje que la designa. Así, "las cosas se han desembarazado de sus nombres" (181), sostiene un héroe para quien "ni siquiera me cuido de buscar palabras. La cosa se desliza en mí más o menos rápida, no fijo nada, la

dejo correr. La mayor parte del tiempo, al no unirse a las palabras, mis pensamientos quedan en nieblas" (25). El lenguaje, a través del orden y la jerarquía que impone, añade inteligibilidad a la existencia contribuyendo con ello a generar una nueva realidad agregada a la realidad de la existencia.

Aunque el hombre ha porfiado a lo largo de la Historia en buscar un sentido al hecho de la existencia, un sentido ya inmanente ya trascedente pero en cualquier caso esencial, lo cierto es que al cabo la existencia quizá no resulte ser sino algo contingente, no necesaria: es de *esta* manera, pero podría haberlo sido de otra. De algún modo, el ser humano, y en particular el individuo moderno, siente que el suelo que pisa, el suelo que creía firme, se viene abajo, experimenta que nada significativo, nada permanente puede servir ya de asidero. Es más, Roquentin siente incluso cómo se abre una grieta en su propio interior, entre su cuerpo y él mismo, entre su yo, un constructo cuya realidad es difícilmente sostenible[37], y la materia que, esta sí, existe. Émulo de Moscarda y Zeno, el héroe se mira en el espejo a fin de descubrir su verdadero ser y siente que "no encuentra nada firme. Mi mirada desciende lenta, hastiada, por la frente, por las mejillas; no encuentro nada firme, se hunde" (37). En su rostro observa miembros que están ahí, existen, pero, continúa reflexionando, "todo eso no tiene sentido, ni siquiera expresión humana. (…) Tal vez sea imposible comprender el propio. ¿O acaso es porque soy un hombre solo?" (38-39) Las categorías gramaticales que reflejan la posición temporal del enunciador se derrumban. El héroe no distingue ya el presente del futuro pues el tiempo se pliega sobre sí en su eterno discurrir. Mira en derredor y solo atisba presente:

> Nada más que presente. Muebles ligeros y sólidos, incrustados en su presente, una mesa, una cama, un ropero con espejo y yo mismo. Se revelaba la verdadera naturaleza del presente: era todo lo que existe, y todo lo que no fuese presente no existía. El pasado no existía. En absoluto. (142).

Un presente inasible para un héroe que procura "aferrarse a cada instante con toda el alma" (65) sin éxito, que lucha por agotar cada segundo en una tarea que deviene

[37] "Lo que sucede, simplemente sucede. El yo es una ficción" (2001: 55), escribe Mèlich a propósito de la disolución del sujeto, fase definitiva del proceso liquidador de la identidad moderna, que examina en autores como Von Kleist, Nietzsche o Musil. Es justamente esta idea de la artificiosidad del yo, del sujeto cartesiano, la que venimos asediando a lo largo de nuestra investigación porque constituye, creemos, su núcleo más íntimo.

imposible pues esos instantes, esos segundos, transcurren sin dejar huella y se extinguen en la nada, en la no-existencia; no pueden ser retenidos si no es por medio del recuerdo. Roquentin se esfuerza en evocar sus recuerdos con el objetivo de aferrarse a un pasado que pudiera servirle de pertrecho, un pasado donde quizá vivió aventuras. Sin embargo, se percata de que esos recuerdos evocados no son son más que meras construcciones de un presente en el que se siente "abandonado, [del que] no puede escaparse" (60). Los acontecimientos que han jalonado su vida carecen de valor y significado, no alcanzan el rango de la aventura; en lo más hondo, el héroe tiene la impresión de "haber aprendido en los libros todo lo que sabe [de su vida]" (100). Y "aunque fuera cierto que nunca tuve aventuras, ¿qué podría importarme?", se pregunta, pues "ante todo me parece que [todo] es pura cuestión de palabras" (64) Su pasado, "un enorme agujero" (100), está edificado a partir de hechos que [le] sucedieron y que únicamente cobrarán sentido con su muerte, organizados coherentemente a través del lenguaje. Y es que, sostiene, "hay que escoger: o vivir o contar. Cuando uno vive, no sucede nada. Nunca hay comienzos. Tampoco hay fin" (67); lo impide el puro presente de la existencia. Como ya le sucedía a Niels Lyhne, Roquentin experimenta la punzada de la escisión entre vivir y sentirse vivir. Aspira a ordenar con lógica los momentos de su vida, pretene que "se sucedieran y ordenaran como los de una vida recordada. Tanto valdría querer agarrar el tiempo por la cola" (69),

Hacia el final del relato el héroe dice haber encontrado la clave de la existencia, la explicación de la náusea y su propia vida, en la ausencia de explicación alguna, en el absurdo. Sentado en un parque observa la raíz de un árbol y concluye que simplemente está ahí, vacía de sentido y significado, indiferente, carente de valor *per se*; a excepción del valor que nosotros queramos dar a esta hecho, a cualquier hecho, un valor que será siempre gratuito, autofundado, sin referencia a patrón objetivo de sentido universal alguno: "lo absoluto o lo absurdo. No había nada con respecto a lo cual aquella raíz no fuera absurda" (187) La raíz existía sin más, pues, "el mundo de las explicaciones y razones no es el de la existencia" (187). Roquentin es de nuevo consciente de su absurda e inexplicable existencia. Afanado en la tarea de descubrir y recobrar algún momento auténtico de su pasado, el héroe visita a una antigua amante. Pero tras la conversación que ambos mantienen Roquentin se percata de que, para ella, él ha caído en un olvido definitivo. Se extingue la última posibilidad de verdaera comunicación con el otro:

> [Anny] de golpe se ha vaciado de mí, y todas las conciencias del mundo también están vacías de mí. Sin embargo, sé que existo, que *yo* estoy aquí. [Aunque] ahora, cuando digo "yo" me suena a hueco. Ya no consigo muy bien sentirme. Todo lo que me queda de real es existencia que se siente existir. Bostezo dulcemente, largamente. Nadie. Antoine Roquentin no existe para nadie. ¿Qué es eso: Antoine Roquentin? Es algo abstracto. Un pálido y pequeño recuerdo de mí vacila en mi conciencia. Antoine Roquentin…Y de improviso el Yo palidece, palidece y ya está, se extingue. (2001: 240-241)

En suma, la novela representa ante todo el descubrimiento de la contingencia y banalidad de la existencia, del absurdo del quehacer humano. La existencia, contingente y no esencial, se resuelve en un simple estar ahí, como el árbol, alzado sobre raíces nada significativas, sin fundamento que oriente hacia un sentido que brilla por su ausencia. Sartre le da la vuelta al principio cartesiano cuando afirma que uno existe, luego piensa, luego es. Así, a juicio de Roquentin, el único sentido de su existencia consite en "tener conciencia de estar de más", y, sin embargo, el ser humano está trágicamente destinado a escoger y actuar. En el reino contingente de la posibilidad está uno obligado a elegir y luego de haberlo hecho, a actuar en consecuencia, si es que, de algún modo, aspira a *ser*. En otras palabras, la elección tiene valor por sí misma. En en obra *El existencialismo es un humanismo*, Sartre dejó escrito que los jefes, en el acto de la elección de entre las posibilidades que se les presentan, se dan cuenta "de que [la elección] solo tiene valor porque ha sido elegida" (Sartre 1999: 39). Plenamente consciente de existir para ser, Roquentin se lanza a trazar un proyecto capaz dar sentido a su vida, un proyecto cuyo valor habría de estribar en el hecho puro y simple de ser el proyecto elegido. "Solo hay realidad en la acción. (…) El hombre no es nada más que su proyecto, no es otra cosa que el conjunto de sus actos, nada más que su vida" (Sartre 1999: 56). Así, Roquentin decide escribir otro libro, no aquel libro de historia que había planeado escribir, pues la historia no tiene por objeto otra que cosa que narrar lo que ha existido y "un existente jamás puede justificar la existencia de otro existente" (251), sino una novela: la que leemos.

> No sé muy bien cual, pero habría que adivinar, detrás de las palabras impresas, detrás de las páginas, algo que no existiera, que estuviera por encima de la existencia. Por ejemplo, una historia que no pueda suceder, una aventura. Naturalmente, al principio solo sería un trabajo aburrido y fatigoso. No me impediría existir ni sentir que existo (…) [Pero] llegaría un momento en que el libro estaría escrito, estaría detrás de mí y caería sobre mi pasado. Entonces, quizá pudiera, a través de él, recordar mi vida sin repugnancia. [Y llegar] – en el pasado, solo en el pasado – a aceptarme. (251-252).

5.5. LA DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD: MOLLOY

"La sensación de mi personalidad se envolvía de un anonimato a veces impenetrable, como espero haber demostrado. Y así sucesivamente con las cosas que se burlaban de mis sentidos. Sí, incluso en aquel tiempo, cuando *todo empezaba ya a difuminarse*, partículas y ondas, la condición del objeto era ya carecer de nombre, y a la inversa." (Beckett 1969: 39). De este modo habla Molloy, el héroe protagonista de la homónima novela de Beckett que, junto a las posteriores *Malone muere* y *El innombrable*, integra una trilogía narrativa a través de la cual se difuminan no solo diversas categorías narratológicas, como las del personaje o la trama, sino la viabilidad misma del lenguaje representativo para expresar en forma coherente una realidad cuya representación deviene imposible. Prueba de ello es que la última de estas novelas, como reza su título, está protagonizada por un personaje que literalmente no puede ser nombrado. Beckett aspira a destruir la noción del personaje – en un pasaje del texto Molloy se autodefine como un "ente" (30) – y el orden y la coherencia en tanto que ejes que vertebran toda trama construida conforme al canon realista y que busca imitar una supuesta realidad objetiva empíricamente demostrable; así, en relación con este último aspecto y por medio de un enunciado notoriamente autorreferencial, el héroe afirma que "a partir del momento en que se conoce el por qué todo resulta más fácil, un simple asunto de magia. Todo consiste en conocer la santidad, y cualquier tontaina puede consagrar su vida a este ideal" (34).

La novela que nos ocupa, "epopeya sarcástica, lamentación, novela absurda y violenta" (Alberes 1971: 162), está divida en dos partes bien diferenciadas cuyo nexo es precisamente la figura de Molloy. Mientras en la primera de ellas el héroe protagonista narra su particular odisea, el viaje que emprende para visitar a su madre, la segunda gira en torno a las pesquisas que lleva a cabo el agente Moran para dar con el paradero del propio Molloy, a cuyo fin emprende un nuevo viaje junto a su hijo. Nos ocuparemos básicamente de la primera de las dos partes dado que es en ella en la que nuestro héroe escindido está principalmente involucrado. Como hemos indicado arriba a propósito de la ausencia de elementos miméticos, en esta novela apenas sucede nada significativo y dado que las distintas acciones narrativas que contribuyen a dar forma a la historia son más bien absurdas, el sentido que pudiera ser entrevisto habría de girar en torno a la

misma ausencia de sentido. Porque para Beckett, como para su héroe Molloy, la única verdad reside, si acaso, en la inevitabilidad del acto del habla. De hecho, tanto la primera parte, narrada por Molloy, como la segunda, por Moran, no son otra cosa que sendos monólogos interiores, o más exactamente, continuos e incesantes flujos de conciencia.

Da la impresión de que el destino de Molloy no es tanto alcanzar el objetivo de llegar al hogar materno – un objetivo secundario – como no ceder jamás al silencio. Se constituye en una voz narrativa cuyo objeto de narración es el mismo acto de narrar. Es irrelevante la historia que nos cuenta porque de sus enunciados se desprende que todas las historias resultan ser la misma historia. Lo decisivo es el hecho de decir y de no poder evitar hacerlo. "Lo que necesito – sostiene al inicio del relato – es que me cuenten historias, he tardado mucho en saberlo. ¡Qué verborrea!" (17) y algo más adelante, afirma, "No querer decir, no saber lo que se quiere decir, no poder decir lo que se cree querer decir, y decirlo siempre, o casi, esto es lo que importa no perder de vista en el calor de la redacción" (35) Una voz, la de Molloy, que al tiempo que sostiene que "decir es inventar" (39), afirma por el contrario que en el fondo "no inventamos nada, creemos inventar, evadirnos, cuando en realidad nos limitamos a balbucear la lección (…)" (39).

Molloy constituye el último episodio del proceso de disolución de la identidad moderna y de su correlato narratológico, esto es, de la noción misma de personaje. A juicio de Alberes, si la narrativa beckettiana representa la desintegración del yo – el sujeto moderno que lleva prendida en el alma la mecha de su propia disolución – sus héroes son la representación literaria de la condición del hombre como un estar ahí. Beckett da expresión al sentimiento de la existencia como algo grisáceo a la que ha vaciado de todo significado en aras de una angustia quejumbrosa y lírica. Molloy es, así, la expresión de un errar patético sin fundamento ni sentido, "el de un hombre mutilado en un universo falto de sentido" (Alberes 1971: 162). A juicio de Blanch, la obra de Beckett está presidida "por la siniestra sombra de la nada y por el sinsentido y la inutilidad de toldo lo que el ser humano pueda hacer y vivir en el corto lapso de tiempo de su aparición en la escena de este mundo" (1995: 260).

Beckett diseña "un universo informe, un personaje herido de una desesperación dulce y fatal; un héroe del que no se sabe nada, y una decoración imprecisa de la que ni

siquiera se comprende dónde se sitúa" (Alberes 1971: 161). Entonces, si aceptamos la hipótesis sobre la que se levanta el edificio de la modernidad, es decir, la escisión entre sujeto y objeto, el papel del mundo, de los objetos, [se] dice Molloy, se limitaría "a restablecer el silencio" (17). Cuando indaga los motivos que le han conducido a iniciar ese viaje hacia el hogar materno – no sabe ni siquiera si necesita realmente a su madre, como tampoco si ella aún vive – vuelve a plantearse su natural inclinación a no poder parar de hablar:

> (…) En otras palabras, dijera lo que dijese, nunca era suficiente o demasiado poco. Dijera lo que dijese no me callaba, eso es, no me callaba. Divino análisis, cómo nos ayudas a conocernos a nosotros mismos y, si nos conocemos a nosotros mismos, a nuestros semejantes. Porque al decir que no necesitaba a nadie no estaba diciendo demasiado, sino una ínfima parte de lo que hubiera debido decir, no hubiera sabido decir, hubiera debido callar. (43)

¿Y quién o qué es Molloy? Un anciano vagabundo, tullido y solitario, incapaz de comunicarse coherentemente con otro individuo, afanado en narrarnos su singular odisea en busca de su madre aunque para ello no nos proporciona ninguna descripción física ni topográfica. De su cháchara se colige que viaja montado en una bicicleta que luego, sin motivo aparente, abandona al mismo tiempo que incongruentemente se apoya en unas muletas. Durante el trayecto se topará con diversas personas, entre ellas, un comisario de policía que lo detiene por conducta lasciva, una señora cuyo perro ha sido atropellado por su bicicleta o un hombre a quien halla en un bosque que en un momento dado atraviesa y a quien asesina sin venir a cuento.

En realidad, apenas sabemos nada sobre su persona; es más, él mismo reconoce que "no tenía papeles en el sentido que él – se refiere al comisario que en un momento de su viaje lo detiene pidiéndole que *se identifique* – daba a este término, ni ocupación, ni domicilio, que por el momento se le escapaba mi apellido y que yo me dirigía a casa de mi madre, a cuyas expensas yo agonizaba" (28). De continuo vacila sobre su propia identidad hasta el extremo de mostrarse incapaz de recordar su nombre: "Y de pronto recordé mi nombre, Molloy. Me llamo Molloy, grité, completamente aterrado. Molloy, acabo de acordarme" (28). A pesar de que el héroe únicamente se identifica por ser *el que habla*, su discurso incoherente y desordenado lo convierte en un narrador cuya fiabilidad pone en duda él mismo en varios pasajes. Así, reconoce que nadie le presta atención por lo que él tampoco lo hace, pero, "¿cómo podía yo saber que ellos no me

prestaban atención y cómo podía hacer yo otro tanto, puesto que ellos no me prestaban atención a mí? *No sé*" (29).

La falibilidad del discurso de Molloy le afecta también a él: no se trata solo de que el narratario se muestre incapaz de comprender su discurso por falta u ocultación de datos para interpretarlo o porque el narrador mienta; el héroe narrador es un enigma indescifrable incluso para sí mismo. La novela comienza con Molloy afirmando que por fin ha concluido la odisea que se dispone a contarnos, pero ni recuerda cómo llegó a su casa materna – al final del texto él asegura haberse caído en un foso del que, se supone, ha sido sacado para ser llevado a casa de su madre, objetivo del viaje emprendido – ni si trabaja por dinero: así, de buenas a primeras, reconoce que "no sé gran cosa, si he de ser franco. La muerte de mi madre, por ejemplo. ¿Había muerto ya cuando llegué? ¿O murió más tarde? Muerta para enterrar. No lo sé. A lo mejor no la han enterrado todavía" (9). Unas líneas más adelante, cuando comienza su relato del viaje, observando a dos hombres que identifica simplemente como A y B, sostiene por un lado que "no volví a verlos nunca, pero quizá les volveré a ver" para, seguidamente, vacilar sobre si sabría reconocerlos si los volviera a ver porque "¿es que estoy seguro de haberlos visto?" y aún más "¿a qué llamo yo ver y reconocer?" (19). Y en una última vuelta de tuerca a su fragmentario discurso confiesa ser "poco conversador" debido, quizás, "a la dificultad que tenía no solo para comprender lo que decían los otros, sino también lo que yo les decía a ellos (…)" (61).

Molloy no es ya un héroe escindido, ensimismado, sumido en la melancolía y la abulia, cuya única realidad es aquella que le sugiere una conciencia hipertrofiada, como sucede con la mayor parte de los héroes escindidos. Molloy se revela como la escisión pura, el resquebrajamiento de la ficticia unidad del yo en la que se sustenta la noción misma de sujeto moderno. "Para mí – nos advierte – solo había dos posiciones posibles, la vertical, varado entre mis muletas, apoyándome en ellas de pie, y la horizontal, tendido en el suelo" (28). Y es que en su interior habitan al menos dos almas, "dos payasos, el que aspira a quedarse donde está y el que imagina que un poco más lejos se encontraría mejor. De modo que, cualquiera que fuese mi conducta, siempre hallaba razones que me asistían. Y cedía por turno a cada uno de aquellos tristes compadres para hacerles comprender su error" (60). Debido a su temperamento, Molloy confiesa tener

una actitud vital contemplativa antes que activa incluso en presencia de los deseos – "aunque ambos [contemplación y acción] vengan a dar el mismo resultado" (64). También reconoce ser irresoluto, pues "a decir verdad (¡a decir verdad!) nunca me he distinguido por ser particularmente resuelto, quiero decir a tomar resoluciones" (40). Admite no tener nada que hacer, salvo "estar dispuesto a hundir[se] con la cabeza gacha en la mierda, sin saber quién se me estaba cagando encima ni de qué lado me convenía recostarme" (40). De la misma manera que Jakob Von Gunten confesaba ser un cero a la izquierda, Molloy reconoce que la máxima aspiración de un individuo ha de consistir en "ser al final algo menos de lo que era al principio y así sucesivamente" (40). Hacia el final del texto en su primera parte, justo antes de caer en un foso del que será sacado y llevado al hogar materno, confiesa que "ignorando dónde estaba – en esa su accidentada odisea – y por tanto qué dirección me convenía, tomé la del viento" (73).

Concluyamos: Molloy es un notorio paradigma tanto del quebranto ontológico que experimenta el sujeto moderno que lo escinde del mundo, de los otros, como de la disolución de su identidad que salta en mil pedazos. Al igual que el resto de los héroes beckettianos, escribe Blanch, Molloy es un ser "disminuido e inhibido encerrado en su mundo interior, que es precisamente donde se está incubando su aniquilamiento" (1995: 133); es la representación de la progresiva anulación del sujeto donde toda posible "descripción analítica quedará reducida al examen de la anulación del yo" (1995: 134). Inmerso en su odisea, Molloy evoca su existencia como "una tomadura de pelo que dura todavía" (45), "una prolongada emoción confusa" en trance de descomposición de la que no ha logrado aprender ni aprehender nada significativo ni valioso. Una vida en la que "creyendo saber, lo único que hacía era existir" (32). Prestemos atención al héroe escindido mismo a punto de desaparecer de escena. Su yo anulado nos habla desde el fondo del abismo que se abre en su propio interior. Con él, hemos alcanzado la última y definitiva etapa en el proceso de disolución de la identidad del sujeto moderno:

> Ya no soy casi consciente de lo que hago, ni por qué, cada vez lo voy comprendiendo menos, ésta es la verdad, para qué iba a ocultarla. (…) Haga lo que haga, es decir, diga lo que diga, siempre vendrá a ser, de algún modo, de algún modo sí, lo mismo. Y qué le voy a hacer, si no hay principios y yo hablo de principios. En alguna parte los habrá. Y qué le voy a hacer si no es lo mismo comportarse siempre igual que actuar siempre según el mismo principio. ¿Y, además, cómo saber si actuamos siempre según el mismo principio? ¿Cómo tener ganas de saberlo? No, no vale la pena pararse a pensar en todo esto, y sin, embargo uno lo hace, inconsciente de los valores. Y por la misma razón paso de largo ante lo

que vale realimente la pena, o quizá por sentido común, sabiendo que toda esta historia de los valores no se ha hecho para uno, que no sabe bien lo que hace, ni por qué lo hace, y debe continuar ignorándolo bajo pena de, no sé de qué, me pregunto, de qué, sí, me lo pregunto. Porque nunca he conseguido formarme la menor idea, lo cual nada tiene de extraño, ya que nunca lo he intentado, de que haya algo peor que lo que yo hago sin saber qué es ni por qué lo hago. (56-57)

TERCERA PARTE

EL HÉROE ESCINDIDO EN LA NARRATIVA MODERNA ESPAÑOLA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

6. INTRODUCCIÓN

En esta última etapa de nuestra incursión por el territorio de los héroes escindidos examinaremos su presencia en la ficción narrativa española adscrita por la historiografía literaria a las corrientes modernistas, cuyo arco temporal se extiende desde los primeros años del siglo XX hasta el fin de la Guerra Civil, aproximadamente. Nos referimos, claro está, al periodo literario acuñado como la *Edad de Plata* de la literatura española (1902-1939) por José Carlos Mainer. Precisamente en aquel segundo año del pasado siglo fueron publicadas una serie de novelas, conocidas como *las novelas de 1902*, que abrieron una nueva fase en la narrativa española dando entrada a una novedosa concepción de la literatura así como a procedimientos y técnicas de composición alejados del realismo y naturalismo del siglo XIX, más afines a las nuevas corrientes simbolistas/modernistas, que desde hacía un tercio de siglo habían irrumpido en otras latitudes, fundamentalmente, en Francia – pero no solo allí – como ya tuvimos ocasión de analizar en el segundo apartado de esta investigación.

La voluntad, *Sonata de otoño*, *Amor y pedagogía* y *Camino de perfección* constituyen, pues, una frontera en la creación literaria. Aunque no es este el lugar para detenernos en el examen de las características que las singularizan – tamaña tarea desbordaría los márgenes de nuestro estudio amén de que sería difícil añadir alguna idea significativa al inmenso acervo teórico que sobre ellas ha sido vertido – sí ofreceremos algunas ideas concernientes a nuestra investigación, dado que las cuatro novelas están protagonizadas por otros tantos héroes cuyos rasgos caracterológicos encajan en lo que aquí venimos ensayando en torno al héroe escindido. A primera vista resulta, cuando menos, curioso que todas ellas casualmente compartan, con matices, arquetipo heroico. Sin embargo, se disipa esta primera impresión si tenemos en cuenta que, como venimos defendiendo a lo largo de esta investigación, existe un vínculo, casi ineluctable, entre narrativa modernista y héroe escindido. No hay duda de que hay novelas vanguardistas sin presencia de este arquetipo heroico de igual modo que existen personajes protagonistas de novelas inscritas en el realismo decimonónico que comparten atributos asociados a la escisión. No obstante, justo es reconocer que algunas de las más hondas reflexiones sobre la modernidad y el nihilismo contemporáneos fueron hechas desde el ámbito de la creación literaria, y en particular, desde una narrativa modernista, que, a tal

fin, se vio empujada a urdir un arquetipo heroico como el que aquí viene desfilando desde hace un sinfín de páginas.

Así pues, tanto Antonio Azorín, como el marqués de Bradomín, Apolodoro Carrascal y Fernando Ossorio, protagonistas de las novelas de 1902, poseen una serie de rasgos que los singularizan bajo el marbete del héroe escindido. Además, con mayor o menor intensidad, los cuatro comparten un atributo – una manifestación de la escisión que todos ellos experimentan – que los distingue de la tipología de héroe escindido que a partir de los años veinte poblará las novelas inscritas en la narrativa del *Arte Nuevo*. El atributo al que nos referimos es la abulia, "la debilitación natural de la voluntad por la ausencia de convicciones vitales que le suministren energía" (Shaw 1980: 118); en palabras de Pérez de Ayala, "la inacción a causa de la indecisión del juicio: el no saber querer" (1970: 321).

Incluyéndolo en la nómina de los escritores del decadentismo finisecular, Donald Shaw sostuvo que fue precisamente Ángel Ganivet uno de los precursores de la tematización de la abulia, concebida esta como problema que no solo concernía al individuo español de fin de siglo sino al propio país en su conjunto. "Cuando falta una suma de ideas que se imponen a la voluntad, la misma voluntad se debilita", escribe Shaw (1978: 46). A propósito de Ganivet, hemos de subrayar que, aunque vengamos aludiendo a un periodo literario que, siguiendo a Mainer, y así ha sido refrendado por la mayoría de la crítica literaria, comienza en 1902, ya en 1898 fue publicada una novela protagonizada por un héroe de estirpe abúlica, Pío Cid. Nos estamos refiriendo a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, cuyo antecedente inmediato, *La conquista del reino de Maya, por el último conquistador español Pío Cid*, databa de 1897. Precisamente, a juicio de Shaw, la publicación de los primeros seis de los doce trabajos que habrían de componer la novela publicada finalmente en 1898 – la novela quedó incompleta debido al suicidio del autor – señala el punto de partida de la moderna ficción española, entre otras razones, porque su personaje principal se constituye en "el primer héroe novelístico claramente delineado de la Generación de 1898" (Shaw 1978: 61).

En cualquier caso, ya sea 1898 ya sea 1902 el término *a quo*, el punto de partida del periodo literario que examinamos, sostenemos que los héroes de la narrativa adscrita

al decadentismo finisecular responden al perfil del agonista abúlico entre cuyos rasgos destacarían los siguientes: falta de voluntad, escisión entre pensamiento y acción, un escepticismo constante que aboca al héroe a la parálisis, una dolorosa hendidura entre sentimiento y pensamiento y un pesimismo existencial que con frecuencia lo condena al nihilismo. Todos estos autores, Unamuno, Azorín, Baroja, Ganivet comparten la idea del colapso de la fe en la capacidad de la mente para dar un sentido a la existencia humana. Pues bien, el eje narrativo de todas estas novelas, de marcado carácter filosófico si exceptuamos la obra de Valle Inclán, y a las que, como luego diremos, cabría agregar *Niebla*, *El árbol de la ciencia* o *La pata de la raposa*, gira en torno a un héroe que encarnará "una determinada concepción de la existencia ligada a preocupaciones filosóficas del autor [de que se trate] que serán sometidas a situaciones límite y enfrentadas a una serie de interlocutores cuidadosamente seleccionados" (Shaw 1980: 121). En la medida en que la búsqueda de sentido a la existencia, la búsqueda de valores y fines últimos, se vuelve infructuosa, la mayoría de estos héroes, con los unamunianos y barojianos a la cabeza, quedan sumidos en una angustia que lleva aparejada la conciencia de la impotencia de la razón para comprender y hallar la verdad.

Tal y como acabamos de indicar, a la nómina de héroes de 1902 deberíamos añadir el barojiano Andrés Hurtado – viva encarnación del nihilismo – el agonista Augusto Pérez, en cuyo análisis nos detendremos más adelante, y Alberto Díaz de Guzmán, alter ego autobiográfico de Pérez de Ayala y protagonista de su tetralogía integrada por las novelas *Tinieblas en las cumbres*, *AMDG*, *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*. Un inciso a este respecto. Pese a que Pérez de Ayala ha sido unánimemente adscrito al novecentismo, en tanto que escritor modernista ubicado a caballo entre el decadentismo finisecular y los posteriores prosistas del *Arte Nuevo*, hemos de subrayar que estas cuatro novelas ayalinas se enmarcan en su primer período creativo donde aún no había emergido con fuerza el simbolismo que inundaría sus creaciones a partir más o menos de finales de la segunda década del XX, con la publicación de una obra rabiosamente moderna en su concepción y composición como *Belarmino y Apolonio*. Es decir, el héroe protagonista de la tetralogía tiene las trazas del arquetipo heroico que aquí venimos estudiando en su modalidad de héroe decadente, dominado por un exorbitante intelectualismo. A este respecto, sostiene Carlos Zamora, "Platón, debido a su racionalismo, estaría encantado del modo en que Alberto hace

frente a la vida cuando se sustrae de sus emociones, es decir, de su naturaleza vital, y las sustituye por la razón, que las domina" (1983: 59). El propio Pérez de Ayala nos cuenta en las primeras páginas de la tercera de las novelas de la serie, *La pata de la raposa* – auténtica novela de formación que, a juicio de Amorós, podría haber sido titulada algo así como "La educación sentimental de Alberto" (Amorós 1990: 27) – que su héroe,

> era un mozo a quien el azacaneo de la vida había despojado, prematuramente, una por una, de todas las mentiras vitales e ilusiones normales y para quien habían perdido el carácter de fuerza motriz todas esas palabras que se acostumbran a escribir con mayúscula: religión, moral, ciencia, justicia, sabiduría, riqueza (…) Sustentábase tan solo, puro y sereno, en el vacío (…) (1990: 49).

Así, Alberto, "encarnación de los rasgos de la juventud finisecular en crisis" (García de la Concha 1983: 17) es el héroe sensible y problemático cuyas divagaciones mentales confieren un marcado carácter discursivo a una serie de novelas que, en palabras de Darío Villanueva, se convierten en "plasmaciones arquetípicas de novela lírica" (1983: 10) en la línea de la narrativa intelectual, y lírica, que siguieron tanto la literatura española como europea del primer tercio del siglo XX.

Llegados a este punto hemos de afilar algunas ideas. Si bien tanto los héroes barojianos como Antonio Azorín o el valleinclanesco Marqués de Bradomín responden al perfil decadente de finales del XIX – el donjuanesco héroe de Valle Inclán comparte cierta afinidad con el héroe esteticista francés Des Esseintes – el héroe unamuniano escapa un tanto a su identificación con el rasgo de la abulia. Tanto Augusto Pérez como su antecesor, Apolodoro Carrascal, están concebidos más como representaciones de la angustia existencial que como paradigmas de aquella. Ambos héroes unamunianos parecen estar elaborados como receptáculos donde su autor ha vertido sus obsesiones relacionadas con el ser y la existencia, es decir, con la voluntad de ser, y con su opuesto, la ausencia de voluntad o lo que el mismo Unamuno llamó *noluntad* – que, como no dejó de insistir, no es lo mismo que voluntad de no ser. *Amor y pedagogía*, antesala de *Niebla*, constituye, de paso, la primera aproximación de su autor un tipo de novela filosófica, alérgica al retoricismo y al realismo decimonónico, caracterizada, entre otros aspectos, por la presencia de una infinidad de diálogos y que propone una visión trágica de la existencia.

Por su parte, *Camino de perfección* y, con mayor carga de nihilismo, *El árbol de la ciencia*, están protagonizadas por sendos héroes escindidos que experimentan con aguda sensibilidad la condición, a juicio de Heidegger, intrínsecamente nihilista del ser humano. Andrés Hurtado, cuyo "intelectualismo – le dice su tío Iturrioz – no le puede llevar a nada bueno" (Baroja 2012: 159), es un individuo solitario e introspectivo obsesionado con hallar un sentido de vida que pudiera guiar sus esfuerzos y su voluntad, su ferviente deseo de convertirse en un hombre de acción. Pues bien, si Apolodoro sucumbía a su incapacidad para suturar la escisión fundamental que vertebra su carácter, entre el determinismo positivista auspiciado por su padre Avito – la lógica de la razón – y el amor como vía única para encontrar la sustancialidad de las cosas – la razón del corazón –, Andrés Hurtado termina, como este, suicidándose al saberse incapaz de soportar el dolor por la muerte de su hijo y su mujer. Si el primero, Apolodoro, llegaba a la conclusión de que "soy un genio abortado. El que no cumple su fin debe dimitir…" (Unamuno 2008: 148). Andrés insiste a lo largo de todo el relato en una letanía como la que sigue: "Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con su vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz adonde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?" (Baroja 2012: 159). Incapaz de abordar la vida desde la mentira vital que le propone el antagonista de la obra, su tío Iturrioz, abocado a la abulia y la miseria por su destino trágico – el de no poder dejar de comer del árbol de la ciencia –, abandona la lucha. "Este muchacho – observaba finalmente su tío – no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata, aunque él no lo creía" (Baroja 2012: 292).

La mayoría de estos personajes responden al perfil de individuo solipsista, introspectivo, con un exceso de autoconciencia que lamina sus posibilidades de acción al no lograr advertir posibles fines que pudieran servir de guía en la vida; en otras palabras, experimentan la ausencia de un sentido intrínseco a la existencia. Esta retahíla de héroes abúlicos sufrirá un intelectualismo desaforado, la dificultad para relacionarse con la otredad, inconsistencia de carácter e incapacidad para la acción, para acometer proyectos vitales urdidos en su íntima soledad debido al cansancio, la debilidad o el aburrimiento. La relación con la mujer es, en casi todos los personajes, difícil, aunque en este aspecto unos difieran de otros. Así, mientras el marqués de Bradomín, como hemos dejado apuntado, se perfila como un émulo de don Juan, el héroe unamuniano

resulta ser todo lo contrario: pusilánime e ingenuo. Por su parte, tanto Fernado Ossorio como Azorín acaban casándose con verdaderas encarnaciones del eterno femenino, mujeres de acción, fuertes y con carácter; en cierta forma, tanto para uno como para el otro el matrimonio y la vida doméstica se convierten en una claudicación.

Bosquejados algunos rasgos del héroe abúlico, nos detendremos en el examen de dos de ellos. De una parte, fijaremos nuestra atención en un representante de la abulia y la decadencia, y, de otra, en la encarnación de la angustia existencial. De ahí que nos hayamos decantado por los héroes que protagonizan *La voluntad* y *Niebla*: Antonio Azorín y Augusto Pérez. Huelga decir que, aunque el principal rasgo que los caracteriza es diferente – la abulia y la angustia, respectivamente – ambos comparten una serie de manifestaciones propias de los individuos disgregados o fragmentados: así, el exceso de conciencia o intelectualismo, la parálisis o inacción, la inclinación a vivir en una especie de constante duda hamletiana y el pesimismo.

Esta variante abúlica del héroe escindido dio paso, con el transcurso de los años y la irrupción de las nuevas corrientes literarias afines a la vanguardia, a una modalidad de escisión consistente en la construcción de un arquetipo de héroe alienado y/o absurdo al que se entregaron con ahínco no pocos autores adscritos al llamado *Arte Nuevo.* Es el caso de los Jarnés, Espina, Chabás, Bacarisse, Chacel, Obregón o Verdaguer, por señalar algunos. Estos prosistas de vanguardia se afanaron en escribir novelas protagonizadas por héroes generalmente autoconscientes de su escisión, como sucedía con el héroe abúlico, pero donde, sin embargo, predominaba el rostro de la alienación, de la ausencia de una identidad particular que pudiera singularizarlos entre la muchedumbre que habita la metropólis. Estos héroes, émulos de los personajes surgidos de la mano de Musil, Svevo o Kafka, sienten que el abismo que se abre entre ellos y el resto, entre su declinante yo, en tránsito hacia su disolución, y el mundo, se ha vuelto totalmente infranqueable. Al quebranto ontológico que padecen se une la consciencia enfermiza de su ineluctabilidad. Esta clase de héroe sería la imagen del hombre masa generalmente consciente de su condición de hombre masa. Es su consciencia de la escisión la que lo convierte en un héroe escindido. Pero frente a la parálisis que sumía a alguno de los héroes abúlicos de fin de siglo – parálisis que, como en el caso de Azorín, era un tanto aliviada por medio de la resignación – no pocos de los que desfilan por las novelas

vanguardistas de los años veinte y treinta tratan de rebelarse frente a su situación si bien que con escaso éxito. Es justamente esto lo que sucede con Juan Sánchez, el jarnesiano protagonista de *Locura y muerte de Nadie*. Otros, en cambio, no muestran ningún asomo de rebelión. A lo sumo dan cuenta de sus aflicciones sin que sus tentativas de revertir sus tribulaciones vayan más allá de una desaforada autoconciencia. Ahora bien, frente al carácter, muchas veces, triste y desolador de las fábulas – y de sus héroes – pergeñadas por los escritores europeos, la narrativa vanguardista española utiliza un tono muy distinto. Si bien es cierto que comparte con aquellos una actitud, un objetivo, como es el de describir el nihilismo característico de los años de entreguerras a través del héroe escindido, en la narrativa española prevalecerá un tono de intranscendencia, humorismo y pirueta verbal. En este sentido, señala Herrero Senés que "el pesimismo se disolverá así en burla y superficialidad sin dejar de dar fe de la conformación espiritual de la propia época" (2011: 398).

Por otra parte, las novelas surgidas en la órbita del *Arte nuevo* así como los héroes que las protagonizan reflejan la sincronía que fácilmente puede observarse entre el conjunto de inquietudes y obsesiones creativas de sus autores con las que agitaban las mentes de los escritores modernistas europeos. La obra de Giraudoux, Kafka, Gide o Pirandello, por citar algunos, influye decisivamente en la obra de aquellos. Si héroes de la literatura modernista centroeuropea como Ulrich, K o Zeno representaban la pérdida y disolución de la identidad e, incluso, la imposibilidad de dotarse de una personalidad singular en el tráfago de la vida moderna, también la narrativa española logró armar creaciones muy similares. De ahí que Sherman Eoff sostenga que precisamente "el problema de valorar un ideal de la personalidad [sea] uno de los temas favoritos y uno de los más poderosos retos con que tiene que enfrentarse la moderna concepción literaria" (1965: 257). Y cuando nos referimos al ideal de la personalidad lo hacemos, como sigue diciendo el propio Eoff, al tema del "hombre moderno [que] se ha encontrado con que la fe que tenía en la personalidad ha sido puesta en tela de juicio, si no verdaderamente destruida" (1965: 257). El escritor español que más porfió en esta tarea es, sin duda, Benjamín Jarnés. Tanto su innominado *Profesor inútil*, ineficaz en su labor docente y pésimo don Juan, como el opositor número 7 de la novela *Escenas junto a la muerte* – "joven atolondrado y cogitativo, refugiado en el estudio (por obligación, casi por vicio y en realidad por constitución espiritual) e impertérrito aspirante a don

Juan" (Herrero Senés 2010: 26) – ejemplifican la obsesión de su autor por "la posibilidad de la pérdida de la propia individualidad bajo el manto de lo colectivo o de lo común" (Herrero Senés 2010: 12). El héroe jarnesiano – paradigma del héroe escindido vanguardista – posee los rasgos caracterológicos de los que también se revestirán otros héroes de idéntica estirpe como Agliberto (*Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*), El intelectual (*Un intelectual y su carcoma*), Hermes (*Hermes en la vía pública*) o Pedro Agor (*Agor sin fin*), por citar algunos de los ejemplos más sobresalientes.

Desde un prisma estético, hemos de subrayar que, en general, el protagonista de las novelas vanguardistas, incluidos, por tanto, los diversos héroes escindidos a los que prestaremos nuestra atención, carecen de la complejidad constructiva que caracterizaba al personaje realista, reduciéndose, en no pocas ocasiones y en la línea del héroe pirandelliano, a puros esquemas. Idea esta que estaba ya presente en la unamuniana *Niebla*. En esta reducción del elemento humano que a menudo singulariza a la novela vanguardista están muy presentes las tesis orteguianas contenidas en su ensayo *La deshumanización del arte*, cuya influencia en los escritores adscritos al Arte Nuevo sería muy relevante. Sin embargo, dado que en su otro ensayo, *Las ideas sobre la novela*, animaba a crear ficciones narrativas cuyos héroes habrían de disponer de "almas o psicologías interesantes", esto es, dada la existencia de una clara contradicción entre ambos textos en lo relativo al personaje novelesco, los autores solventaron la disyuntiva que esta contradicción les planteaba erigiendo como protagonistas a "héroes y dioses del Olimpo o a seres humanos corrientes que se identifican explícitamente con ellos. De este modo pueden contar con personajes arquetípicos, esquemáticos y definidos, y actualizarlos a través de la psicología compleja de la época contemporánea" (Fdez. Urtasun 2015: 100). De ahí el recurso frecuente del escritor vanguardista al mito, cuya finalidad consistiría en dar consistencia y personalidad a unos personajes cuyo "sustrato radica en ser sujetos de pensamiento so pena de quedar reducidos a una mera abstracción" (Fdez. Urtasun 2015: 110). Estas ideas, que nutren la composición de un sinfín de personajes de las novelas de vanguardia, están también presentes en la construcción de no pocos de los héroes escindidos como sucede con los jarnesianos protagonistas de *Escenas junto a la muerte* (el opositor número 7) y *El profesor inútil*. El héroe se caracteriza por observar la realidad a través de un prisma literario que lo

aboca a confundir realidad (ficcional) y ficción. Así, por ejemplo, las anécdotas y sucesos en que se ve envuelto el opositor número 7 le empujan a evocar constantemente episodios y mitos de la tradición literaria española. Este es un aspecto que también aparece en un gran número de autores ligados a la vanguardia como Gómez de la Serna. Algunos de los personajes de la novela de Bacarisse, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* están igualmente configurados en forma de mito – concretamente los personajes femeninos, Mab y Celedonia – aunque no es el caso de su atribulado héroe protagonista[38], quien, por otra parte, y al hilo de su particular forma de escisión, en un pasaje de la novela llega a confesar su condición de hombre escindido cuando afirma: "no soy un hombre. Soy siempre un fragmento de hombre. Unas veces me falta el cuerpo; otras, me falta el alma. No tengo piedad, ni corazón, ni cordura; en ciertas ocasiones me sobran. Soy un ser descabalado y contradictorio" (Bacarisse 1989: 175).

En este sentido, sostiene Gloria Rey en su estudio introductorio a las novelas de Antonio Espina, *Pájaro Pinto* y *Luna de copas*, que el héroe vanguardista, y en particular, los dos héroes que protagonizan ambas ficciones, son seres sin una psicología estrictamente definida, "construcciones imaginarias con una encarnadura mucho más literaria que humana aunque remitan a aspectos de la realidad (…) formados por un cúmulo de características con las que no se aspira a dar la impresión de realismo, aunque sí de verosimilitud literaria" (2001: 111). Así, afirma esta autora, los personajes que habitan *Luna de copas*,

> son sometidos a un proceso de estereotipación que, si por un lado, los hace portadores de comportamientos universales – rasgo este que singulariza la mito – por otro, también los convierte en seres representativos de un mundo más concreto, el de la frívola sociedad europea surgida tras la Primera Guerra Mundial. Además, el novelista (Espina) ha hecho de ellos arquetipos de un universo literario, el de los relatos de vanguardia (2001: 103).

Por otro lado, también Juan Chabás logró convertir a su héroe, Pedro Agor, en otro "personaje nihilista y agónico [incapaz de] asumir su fracaso existencial" (Pérez

[38] En la dedicatoria que, a modo de pórtico de la novela, le dedica su autor, Bacarisse a Gómez de la Serna, reconoce haber aplicado "la técnica clásica del análisis psicológico sobre un solo personaje: Agliberto (…) Mab y Celedonia están tratadas de modo legendario o mítico. Su prestigio de irrealidad, así como la intervención de la sirena, mero ardid novelesco, creo que simplifican y aclaran el desarrollo de los hechos y la repercusión de estos en la conducta del protaganista" (1989: 9).

Bazo 1998: 56), que no puede evitar confesarse a sí mismo que "nunca había tenido voluntad para trazarse un camino y andarlo con firmeza" (Chabás 1998: 238) y a quien otro de los personajes, su amigo Enrique, ya le advertía de que si "todos van a algo, hacen algo o van con alguien (…) tú pareces ir, sin embargo, solo. (…) Te exaltas vehementemente: deseas, quieres, pretendes una cosa. Pero tu falta de fe, de voluntad, te detienen el esfuerzo. Y otra vez te encuentras solo, vacío de ti mismo" (Chabás 1998: 266). Ahora bien, hemos de hacer notar que esta novela de Chabás, *Agor sin fin*, a diferencia de la mayoría de los textos vanguardistas, no está ambientada en la ciudad ni su héroe escindido responde a la modalidad de héroe alienado, pues no solo "predomina el ruralismo por su ambientación y léxico" (Pérez Bazo 1998: 77), sino que, de igual forma que sucede en otra de sus novelas, *Puerto de sombra*, el autor no se afana en construir un personaje que descubre la ciudad, un flaneur, siguiendo la tónica habitual en las obras de los escritores vanguardistas – seguidamente diremos unas palabras sobre la condición de flaneur del héroe alienado – sino que, al respecto de la elaboración del personaje, "muestra cierta vacilación entre los postulados de vanguardia y las soluciones decadentes" (Pérez Bazo 1998: 67). De hecho, concluye Pérez Bazo, estas dos novelas de Juan Chabás suponen un planteamiento "de fábula tradicional incompatible con el cosmopolitismo urbano y el sentimiento trasnacional de la vanguardia" (1998: 68).

Estamos en presencia, pues, de personajes masculinos, jóvenes, solitarios y herméticos, generalmente inadaptados, que hacen patente,

> su rechazo a los convencionalismos sociales y a la vida burguesa, disfrutan o sufren relaciones esporádicas, muchas superficiales, la mayoría lastradas por incomunicación o por pasividad y pocas veces parecen sufrir problemas vinculados a asuntos económicos, laborales o familiares; sociales en sentido vago (Herrero Senés 2010: 39).

Abramos un paréntesis para decir unas pocas palabras en relación con un atributo esencial en el héroe escindido como es el de su tendencia al hermetismo, a la introversión, cuyo desarrollo desaforado abocaría a la misantropía y el solipsismo. A juicio de Carl Jung, el individuo puede ser clasificado desde una vertiente psicológica como introvertido o extrovertido, aunque las fronteras entre ambos tipos psicológicos no son taxativas, pues no hay un solo individuo que poseea los rasgos asociados a una u otra tipología en forma pura por así decir. En cualquier caso, el tipo psicológico introvertido destaca por tener una preponderancia, una disposición típica, hacia su

propio interior: lo esencial en esta modalidad es el sujeto y no tanto el objeto. Explica Jung que respecto a la disposición general consciente que la singulariza, la orientación básica del individuo introvertido se guía por factores esencialmente subjetivos, de tal modo que todo percibir y conocer están no solo objetiva sino subjetivamente condicionados. Y continúa:

> En modo alguno ha de equipársele al yo del sujeto, pues la realidad es la estructura psicológica del sujeto antes del desarrollo de un yo. El sujeto básico tiene mucha mayor amplitud que el yo al abarcar también al inconsciente, mientras que el yo constituye esencialmente el centro mismo de la conciencia. Si yo y sujeto fueran idénticos sería inconcebible que apareciéramos a veces en sueños con aspecto y significación completamente distintos. Ahora bien, constituye, ciertamente, una peculiaridad característica del introvertido el que confunda su yo con su sujeto, elevando el yo a la categoría de sujeto del proceso psicológico, con lo que da lugar a la subjetivización de la conciencia que le enajena el objeto (1945: 419).

En su opinión, en los casos más extremos del tipo introvertido, el yo se come al sujeto que queda reducido a cero. Así pues, es esencial en esta modalidad psicológica una evidente inclinación a la reflexividad que en un grado extremo puede llegar a ser paralizante. También es significativa en el tipo psicológico introvertido la concurrencia de una relación negativa con el objeto, con el otro, que va desde la indiferencia hasta la recusación y, en el límite, la misantropía. El introvertido se oculta, se desvanece bajo la máscara de la urbanidad y "se apodera de él el temor más grande cuando la empresa ha de convertirse en realidad exterior" (Jung 1945: 427).

Hecha esta digresión, regresemos por la senda que nos habíamos trazado. El propio Jarnés escribió un artículo, publicado el 14 de junio de 1936 en el diario *El Sol* bajo el título, *La novela sin fin*, donde, antes de decir que "en el principio eran los Dioses. Luego vinieron los héroes. Después fueron los hombres" se refería a sus criaturas novelescas, sus héroes escindidos, como ese hombre en la multitud, "el mártir de los tiempos futuros: el individuo – víctima, naturalmente, de su fe en la libertad humana – que confiesa ante las gentes su tremendo delito de creerse individuo suelto. Digo el mártir porque hoy apenas si nadie se siente con la suficiente robustez de espíritu para proclamar su soberanía individual". Las acusaciones de escribir novelas deshumanizadas que no se ocupaban de los problemas reales que acuciaban a la gente, vertidas por escritores inclinados hacia una literatura social, calaron en buena parte de los autores del *Arte Nuevo* – otra vez, Jarnés – hasta el punto de verse empujados a virar

sus preocupaciones estéticas y criterios creativos "conscientes del valor social de las narraciones que urdían, y de su papel como cronistas de una sociedad urbana y capitalista ella misma en tránsito de deshumanización" (Herrero Senés 2010: 339).

Fernández Cifuentes sostiene que el héroe esencial de la narrativa de vanguardia es una variante del flâneur concebido por Walter Benjamin. Si para el escritor alemán este no podía ser otro que el hombre abandonado en la multitud, no mezclado con la muchedumbre sino separado de ella por un umbral que nunca traspasa, el protagonista de los relatos vanguardistas españoles, entre ellos no pocos héroes escindidos, posee una serie de rasgos que lo singularizan. Así, en primer lugar, mientras la calle y el bulevar eran un mero lugar de tránsito para el personaje realista, para nuestro héroe, en tanto que flâneur, constituye su hábitat. Los relatos de vanguardia serán "generados y sostenidos por esta precipitación del flâneur hacia el exterior, lejos de la quietud y la fijeza, del orden previsto y la repetición" (Fdez. Cifuentes 1993: 54). Los mercados, los museos, las bibliotecas, los trenes, las estaciones, en fin, las calles mismas, se convierten en los escenarios donde se desenvuelve el héroe, donde se emplaza la acción narrativa cuando la misma no se reduce al interior de su conciencia. Por otro lado, la misión de este paseante no es ni su ocupación laboral ni el ocio. A juicio de Fernández Cifuentes, su dedicación se circunscribe a "una laboriosa desocupación", ávido por "exponerse a todas las experiencias posibles sin agotar ninguna" (1993: 55). Así, si Jarnés habla del héroe como consumado catador de vivas plasticidades, Franciso Ayala lo califica con el título de una de sus obras: *cazador en el alba*. Este rasgo de catador de instantes que singulariza al héroe vanguardista podemos detectarlo en dos de los héroes ramonianos que serán objeto de análisis, Gustavo, *El incongruente* y *El hombre perdido*. Nuestro alienado héroe vanguardista también está afanado en saborear el instante, fugitivo y efímero, intuyendo que es ahí donde radica lo nuevo, lo moderno, tratando de escapar del compromiso definitivo que encapsula, dispuesto, pues, a vivir en la provisionalidad, en la huida sin fin. Dejándose seducir por el caos de la metrópolis, un caos gobernado por el azar, emerge con fuerza una nueva forma de amor y erotismo:

> Fragmentos de amor completo con los que aspira a construir el puzle de su fantasía: literalmente, un sombrero, una postura, un descote, el color de una blusa… Ahora, para la mirada del flaneur de vanguardia, la mujer y la multitud, la mujer y la ciudad aparecen enteramente identicadas. (Fdez. Cifuentes 1993: 57).

Amor y humor, pues no podemos olvidar que precisamente este último se convierte en un rasgo esencial de la narrativa vanguardista española, y en particular, de las novelas de las que nos ocupamos. Así, sostiene Herrero Senés,

> la obra de los narradores de vanguardia remite a una percepción trágica de la existencia que en vez de expresarse de una manera también trágica, adopta el humor. Se toma conscientemente una postura que parecería transfigurar el abismo de la vida humana pero que en realidad lo hace aún más patente, sin lamentarse de ello. (2011: 403)

Finalmente, y como colofón a esta introducción, pasamos a enumerar las otras cuatro novelas pertenecientes a la narrativa de vanguardia y protagonizadas por héroes absurdos y alienados que serán objeto de un análisis más exhaustivo. En primer lugar, nos ocuparemos de *Locura y muerte de Nadie*, a través de la cual, y sin soslayar su compromiso estético, Jarnés se volcó en reflexionar sobre la alienación, en tanto que esencia de la condición humana moderna, y su correlativa búsqueda de una personalidad singular. De ahí nuestro interés en proponer el examen de su héroe, Juan Sánchez, como arquetipo del héroe alienado. Junto a él será analizado el escindido personaje que protagoniza *Un intelectual y su carcoma*, de Mario Verdaguer, que, como ya el propio título simboliza, constituye el paradigma de una de las manifestaciones más evidentes de la condición escindida del individuo moderno: el exceso de autoconciencia, el intelectualismo voraz que va royendo el alma del héroe hasta encerrarlo en la cárcel del solipsismo. Por otra parte, nuestro muestrario de héroes escindidos quedaría huérfano si omitiéranos al precursor de la narrativa de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna. Precisamente dos de sus héroes, Gustavo, *El incongruente*, en tanto que representante de un absurdo lúdico, y *El hombre perdido*, trasunto de la disolución de la identidad de un héroe afanado en la búsqueda de las fuentes de autenticidad de la existencia, no podrían faltar en la nómina de héroes.

Por último, y a modo de coda, diseccionaremos al personaje creado por Paulino Masip en su exilio mejicano (*El diario de Hamlet García*, 1944) porque, a pesar de que, como sucede con el segundo de los héroes ramonianos, la fecha de publicación de su obra excede del término *ad quem* que aquí manejamos – el fin de la Guerra Civil – consideramos que su inclusión es necesaria dado que refleja con bastante fidelidad al héroe vacilante e irresluto emparentado con su remoto predecesor, el príncipe Hamlet.

7. EL HÉROE DECADENTE: LA ABULIA DE ANTONIO AZORÍN

Tras una primera época de su vida guiado por una actitud vital contemplativa, alimentándose de lecturas heterogéneas y del ideario pesimista de su maestro Yuste con el objetivo de forjarse una identidad propia, y más tarde fracasado en su tentativa de fajarse como hombre de acción – periodista – en la gran ciudad, Antonio Azorín regresa a Yecla, su hogar, como protagonista de una odisea de deformación[39], derrotado en lo más profundo de su ser. La cualidad más íntima de este individuo radicalmente introspectivo, fruto de un intelectualismo desaforado, incapaz de superar las escisiones que sufre, será su inclinación a la abulia. Así, debatiéndose entre su aspiración vital nietzschena y su realidad schopenhaueriana, dice:

> Yo soy un rebelde de mí mismo: en mí hay dos hombres. Hay el *hombre-voluntad*, casi muerto (…) Hay, aparte de este, el segundo hombre, el *hombre-reflexión*, nacido, alentado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minuciosos auto-análisis. El que domina en mí, por desgracia, es el hombre-reflexión; yo casi soy un autómata, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar a un lado y a otro. (…) La voluntad en mí está disgregada; soy un imaginativo. Tengo una intuición rapidísima de la obra, pero inmediatamente la reflexión paraliza mi energía. (…) ¡Soy un hombre de mi tiempo! La inteligencia se ha desarrollado a expensas de la voluntad (…) Y después de todo, ¿para qué la Voluntad? ¿Para qué este afán incesante que nos hace febril la vida? ¿Por qué ha de estar la felicidad precisamente en la Acción y no en el Reposo? (M. Ruiz 2010: 267-268).

Este fragmento extraído de la tercera de las partes en que se divide la novela que nos ocupa – *La voluntad* (Martínez Ruiz, 1902) – ilustra a la perfección sobre varios de los atributos del héroe, Antonio Azorín, asociados a la escisión: la abulia, la falta de fuerza y de voluntad para llevar a buen término las ideas surgidas de su peculiar sensibilidad e intuición, la hiperconciencia y la consideración de la vida como algo absurdo, carente de sentido y de orientación objetiva y universalmente compartida. Precisamente en relación con la abulia, Pérez de Ayala escribía las siguientes palabras

[39] En este sentido, y a juicio de Pérez López, esta novela subvierte irónica o sarcásticamente el canon genérico de la novela de formación, centrado en la construcción de la personalidad del héroe, pues "el proceso de formación del personaje no culmina en su feliz inserción en la sociedad, ya frustrada desde el inicio de la segunda parte de la novela, sino en la disgregación y autoanulación de su personalidad, en una especie de suicidio espiritual" (2002: 31).

recogidas en un ensayo titulado *Ante Azorín* que dan buena cuenta de la idea de la abulia como manifestación de escisión entre discurso y acción motivada por la consciencia de la ausencia de una comunidad compartida de sentido existencial que provoca una indiferencia ante el auténtico valor de las posibilidades que al sujeto se le presentan o por el predominio de un carácter irresoluto que ante la variedad de posibilidades de acción que se le ofrecen no acaba de decidirse por miedo a no poder agotarlas todas.

> En los individuos con excesos discursivos y racionantes es harto frecuente una disposición pasiva, que el vulgo atribuye a la pereza, y que es abulia, inacción por indecisión, como quiera que lo racional es que la voluntad se determine por motivos de certidumbre y no de conjetura. Otra forma de abulia, de esterilidad activa, se origina del deseo de totalidad. Se presentan ante el sujeto varios derroteros de acción futura. Él quisiera seguirlos todos; concluye no siguiendo ninguno. Otra forma templada de acción frustrada por el deseo de totalidad: seguir un derrotero; arrepentirse; desandar lo andado, a fin de emprender otro derrotero. Con la actividad malgastada, este sujeto hubiera podido llevar al cabo de un derrotero fijo su deseo de totalidad, en un sentido dado, y no ha hecho sino iniciar múltiples acciones sin concluir definitivamente ninguna. (1970: 321).

Dejando anotada esta aproximación certera a la noción de abulia que apunta Pérez de Ayala, comenzamos este primer capítulo dedicado a los héroes escindidos, en su modalidad abúlica, uno de cuyos más ilustres representantes es Antonio Azorín. Protagonista, en realidad, de tres novelas – *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) – nuestro afán en diseccionarlo se funda, no solo en que su personalidad se revela afín a la de los héroes que aquí tienen cabida, sino en una de las ideas sobre las que se asienta esta investigación: la vinculación entre este arquetipo literario y la novela moderna; es decir, en que si bien es cierto que no son pocos los personajes protagonistas de novelas inscritas en el realismo decimonónico que padecen alguna forma de escisión, más significativo resulta que a partir de la eclosión de la narrativa modernista este tipo de personaje será prolífico. Como ya tuvimos ocasión de examinar anteriormente, a propósito de las diversas teorías en torno a la figura del héroe, el paso del mimetismo referencial al modernismo narrativo se tradujo, bajo la perspectiva del personaje, en la sustitución de tipologías sociales por arquetipos existenciales. Así, sostiene Pérez López que a diferencia de lo que sucede con los personajes que orbitan en torno al realismo mimético, cuyo único sentido y valor está vinculado al medio social y las circunstancias históricas con su inseparable conjunto de valores sociales y morales, esta otra modalidad de novela, que aquí venimos estudiando, representa literariamente,

> la entidad humana y la tragedia existencial de los personajes de la novela modernista que trascienden las circunstancias históricas. La inadaptación al medio, el pesimismo respecto a la realidad en que viven, son el transitorio camino hacia el descubrimiento del pesimismo ontológico que alcanza a la entera condición humana y constituye la cifra y medida de la distancia insalvable entre razón y voluntad vital, entre la realidad y el deseo. (2002: 31-32)

Sin ir más lejos, *La voluntad,* junto con las otras tres conocidas como *novelas de 1902 – Amor y pedagogía* (Unamuno), *Camino de perfección* (Baroja) y *Sonata de otoño* (Valle) – integra un cuarteto narrativo que dibuja una frontera entre el realismo más o menos mimético que se había venido haciendo y el posterior desarrollo de la literatura española[40] Como ya hemos venido insistiendo en varios de los apartados de esta investigación, este cuarteto narrativo constituye no solo un hito del incipiente modernismo literario español, sino que viene protagonizado, y no por casualidad, por personajes que reúnen no pocos de los atributos concernientes a la escisión. Héroes esencialmente conflictivos y "angustiosamente *escindidos* en su conciencia" (Pérez López 2002: 32), cuya lucidez, único fruto que obtendrán del desarrollo desaforado de sus conciencias, los abocará en su inmensa mayoría a la autodestrucción ya espiritual – Azorín – ya física – Augusto Pérez, Apolodoro Carrascal o Andrés Hurtado. En este sentido, en la introducción a la edición de *La voluntad* que manejamos, Inman Fox sostiene lo siguiente:

> Las cuatro representan una ruptura con los cánones decimonónicos de la novelística. [En ellas] el protagonista egoísta y desilusionado es símbolo de cierto *mal du siècle* intelectual, pero estos jóvenes escritores reaccionaban también en contra de la literatura de la época en que les tocó vivir, y no solo por su contenido, sino también por su forma (2010: 28).

De las cuatro quizá sea el marqués de Bradomín, el héroe de la novela de Valle-Inclán, quien menos se ajuste al perfil escindido que hemos dibujado – no obstante,

[40] No obstante esta nuestra afirmación, autores como Germán Gullón sostienen que habría que retrotraer el modernismo narrativo español a la última década del siglo XIX (1885), de tal forma que las obras postreras de autores como Clarín o Pérez Galdós habrían de ser adscritas a estas nuevas corrientes literarias. Así, afirma, "el proyecto moderno de novelar comienza cuando los escritores renuncian a reflejar en sus obras las correspondencias entre el mundo y las cosas en el texto, o a encontrarlas originales." Y algo más adelante, continúa diciendo "poco a poco la novela de los años 80 y 90 irá distanciándose de la representación literal de lo real", y todavía más, "(un nuevo orden) surgirá cuando el ímpetu representacional mimético sea sustituido por el interés en lo formal, cuando las novelas adopten estructuras independientes de los sistemas de valores externos y vayan convirtiéndose en textos autosuficientes" (2003: 41-42).

podría argüirse no sin dificultad su pertenencia al linaje del héroe decadente, sucesor de Des Esseintes, aunque la figura que sin lugar a dudas encarna sea la del don Juan – pero lo que sí parece evidente es que el resto de personajes, Antonio Azorín, Apolodoro Carrascal y Fernando Ossorio son paradigmas del héroe escindido; afilando más nuestra idea hemos de subrayar que estos tres héroes, a los que se podrían añadir Andrés Hurtado y Augusto Pérez, representan tipologías actanciales adscritas a un arquetipo abúlico del héroe escindido en contraposición a los héroes escindidos que aparecerán en la narrativa vanguardista de los años veinte y treinta, cuyo eje pivotaría no tanto en torno a la abulia como sobre la alienación o la presencia de identidades problemáticas.

Sostiene Mainer que, concretamente, las novelas de Baroja y Azorín reflejan una "deliberada ruptura con el didactismo realista, ya muy maltrecho desde hacía algunos años cuando los elementos introspectivos y simbolistas habían empezado a completar la voluntad de análisis fisiológico que propugnara Zola de los años setenta" (2016: 31). Reflejo de una crisis universal de la narrativa que testimoniaba una crisis política expresada artísticamente a través del simbolismo, ambas novelas podrían considerarse autobiografías generacionales en el marco precisamente de un naturalismo impregnado de un simbolismo que, junto con la introspección angustiada y la autobiografía, se constituye en la renovada senda por la que transitará una novelística de la que estas dos novelas, como las de Unamuno y Valle-Inclán, son un buen ejemplo. Por lo que hace a la investigación pondremos el foco de atención en la segunda de las características aludidas, la introspección angustiada del héroe.

Por su parte, Inman Fox sostiene al respecto que este conjunto de novelas "se abre a nuevas posibilidades de expresión que van a salvar la ficción ya estancada del siglo XIX" (2010: 27) En concreto, *La Voluntad* recoge las preocupaciones intelectuales no solo de su autor sino de todos los integrantes de la llamada Generación del 98 al que él ha sido historiográficamente adscrito. A juicio de Pérez López esta novela "testimonia toda la complejidad de ese momento de encrucijada histórica, de crisis generacional y personal, así como su final resolución, además de convertir esos elementos en su sustancia novelesca" (2002: 30). Aunque hemos de advertir que a diferencia de lo que sucede con Unamuno y Baroja, más preocupados por cuestiones filosóficas o metafísicas, dado su inicial compromiso social Martínez Ruiz se decantó en sus inicios

por la teoría política y la incipiente sociología, llegando a escribir un ensayo titulado precisamente *Sociología criminal* a través del cual se afanaba en hallar las causas del mal social, pues advertía que estas disciplinas suponían una aplicación más práctica de la metafísica. De hecho, si, como sostiene Roberta Johnson, en *La voluntad* "emergieron los temas del tiempo, de la realidad y de la voluntad en contra del intelecto – aspecto este último que será objeto dilecto de nuestra atención dada su conexión con el tema de la escisión del que venimos ocupándonos – y que atrajeron la atención de Unamuno y Baroja" (Johnson 1997: 117), ello se debió en gran parte a las conversaciones que este último y Martínez Ruiz sostuvieron sobre unos filósofos – Nietzsche y Schopenhauer – cuya influencia sobre estos escritores fue decisiva. Así, continúa diciendo Johnson, la arqueología de la cultura española que impregna varias obras de Martínez Ruiz – y que giran en torno a temas como la moda, la vida del convento, el misticismo o la actividad literaria – ha de ser considerada como un aspecto importante de la novela que nos ocupa "ya que eclipsa los temas filosóficos que se tratan en muchos capítulos" (1997: 118) Sea como fuera, de índole filosófica o meramente sociológica[41], lo cierto es que Martínez Ruiz parece recoger un diverso y heterogéneo grupo de ideas y teorías que estaban, a la sazón, candentes en las postrimerías del XIX en España – racionalismo de Pi i Margall, las ideas nietzscheanas sobre la voluntad de poder, el superhombre o el eterno retorno, el darwinismo social o el krausismo – para verterlas en el texto confrontándolas entre sí a través de los discursos yuxtapuestos de sus portadores: el maestro Yuste, el cura Puche o el propio Azorín. De este modo, sostiene Johnson, "más que proyectar una posición filosófica específica sobre [todas] estas cuestiones, *La voluntad* ordena gran variedad de técnicas narrativas para poner a prueba ideas diversas y enfrentarlas entre sí" (1997: 120). Por su parte, Shaw afirma que por encima de cualquier otra consideración el tema primordial que, a su juicio, vertebra la novela es la presencia de un "sentimiento de nihilismo cósmico" (1978: 210), que, por otro lado, el escritor compartió con el resto de los miembros del decadentismo finisecular. Sentimiento de nihilismo que su propia criatura, el héroe Antonio Azorín, sentirá como propio y con tal intensidad que se verá abocado a la abulia y el fracaso paralizantes; sentimiento al que le condena la escisión

[41] Para Pérez López, en cambio, "es el plano de las nuevas preocupaciones filosófico-existenciales el que, a través de abundantes referencias recurrentes, se constituye en el eje medular de la novela hasta determinar la personalidad madura y el destino del protagonista" (2002: 30).

que se opera en su alma debido a su natural inclinación a la contemplación intelectual en detrimento de la voluntad activa. Pero antes de pasar a examinar la naturaleza de la escisión que sufre el héroe, hemos de señalar alguno de los aspectos que hacen de este texto una obra moderna.

Dado que los variados argumentos que permiten sostener su modernidad han sido objeto de copiosos análisis exegéticos por la crítica literaria, por nuestra parte nos limitaremos a dejar apuntadas algunas notas. Desde un punto de vista general, y dejando de lado el que el propio escritor asumiera el nombre de su personaje como aquel con el que sería identificado durante el resto de su carrera literaria – lo que evidencia la hibridación entre realidad y ficción – la novela se aleja de los parámetros del mimetismo referencial en varios aspectos. Martínez Ruiz aspira a innovar las técnicas narrativas para mejor poder verter sus ideas, a cuyo fin era necesario romper las convenciones formales de la narrativa predecesora. Frente al ideal de la novela clásica del siglo XIX, "la contemplación artística de la vida", la nueva propuesta modernista pasa por "las lucubraciones bajo figura de novela" (Mainer 2010: 235). Porfía el autor en hallar un método de construcción de la ficción a través del cual la verosimilitud psicológica pudiera obtenerse "no por acumulación de detalles dispuestos en forma cronológica, sino por una serie de fragmentos separados, cada uno de los cuales transmitiera al lector la exacta sensación experimentada por el personaje de ficción en un momento dado" (Shaw 1978: 212).

Si Inman Fox considera la novela como aquella "forma proteica cuyo propósito es ordenar artísticamente y en prosa la vida, psicológica o física, de un hombre o de un grupo de seres humanos de tal forma que el lector experimente algo con respecto a la condición humana" (2010: 30), hay que reconocer que para principios de siglo se había producido un cambio en la perspectiva desde la que abordar el conocimiento de la realidad deslizándose este hacia la esfera de un radical subjetivismo escéptico que, por tanto, exigía adoptar nuevas formas que mejor se ajustaran a este nuevo paradigma epistemológico. De ahí la propensión azoriniana al fragmento, al detalle, a la impresión captada por el héroe como vía de expresión para representar la realidad. En un pasaje de la novela Yuste sostiene lo siguiente:

> Los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al *desiderátum*, no dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas…Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos hará su vida habitual, que no importa al artista, y este no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista (…) (134).

Johnson subraya la misma idea sostenida por Shaw cuando afirma que esta novela "rehace todos los elementos más importantes de la novela realista del siglo XIX: argumento cuidadosamente desarrollado, descripciones, la evolución de los personajes y la pretensión de verosimilitud" (1997:124). Inman Fox subraya que Martínez Ruiz "ha conseguido eliminar o reducir a un mínimo todos los elementos de la narración: argumento, dramatismo, diálogo" (2010: 41). En otras palabras, desdeña el argumento y la trama, "verdaderamente rudimentaria" (Shaw 1978: 213), en favor de la disposición concreta de los diversos elementos que componen el discurso, esto es, el lenguaje. Así, en el pasaje al que acabamos de aludir, Yuste iniciaba su discurso afirmando justamente que "ante todo no debe haber fábula[42]…la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria…todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas (…)" (133). Si la novela modernista supuso una "transformación en la forma de percibir lo externo y de recrearlo. (…) De pronto, la palabra domina al mundo" (Germán Gullón 2003: 39), esto mismo acace en la novela que nos ocupa donde la palabra ahíta de referencialidad pierde fuerza en favor del verbo, que llega incluso a desligarse del significado.

En realidad, la historia que se nos narra se reduce a la de un individuo solitario e introspectivo que vive en un pueblo que simboliza la decadencia de la España rural y la tradición, cuya vida transcurre entre concienzudas lecturas, los discursos de su maestro Yuste y su relación amorosa con Justina, una pía mujer devota del catolicismo que sigue a rajatabla los dictados del cura Puche. Tras las muertes de Yuste y Justina, el héroe decide convertirse en un hombre de acción instalándose en Madrid para dedicarse al

[42] Pasaje este que, por otra parte, refleja un rasgo estético que singulariza la narrativa modernista como es el de su carácter metaliterario. El autor, a través en este caso de uno de sus personajes, reflexiona sobre el arte de componer novelas. Como sostiene Mainer "este relato no es solamente la exposición de un caso modélico de perdición de un intelectual carente de fuerza anímica; resulta ser también una lección práctica sobre los modos prácticos de escribirlo. Nos hallamos ante una novela marcadamente metaliteraria que, muy a menudo, reflexiona sobre sí misma" (Mainer 2010: 237).

periodismo. Finalmente, hastiado y decepcionado con la vida moderna en la metrópolis regresa a su Yecla natal para terminar casándose con Iluminada, genuina representación del *eterno femenino*, "integrado voluntariamente en la generalidad, acallados sus deseos de mejora y regeneración" (Urrutia 1990: 52), anulada su voluntad. A juicio de Mainer:

> Esta novela establece la radiografía de un fracaso vital en tres tiempos que, a su vez, se encarnan en los tres escenarios mayores de la desastrada existencia española de 1900: el lento vegetar de la vida de provincias, el recuerdo de los días febriles de Madrid, decepcionantes a la larga por su banalidad conducente a la sensación de nihilismo, y el regreso (simbólicamente circular) a su Yecla natal, donde creerá encontrar una nueva vitalidad telúrica y no hallará sino la domesticidad y la resignación (2010: 236).

Efectivamente, el uso del tiempo narrativo en forma simbólicamente circular es otro de los rasgos de modernidad de la escritura de Martínez Ruiz que ha sido destacada por la crítica. El círculo que el héroe cierra con su regreso a Yecla puede ser interpretado como encarnación de la idea nietzscheana del eterno retorno de lo idéntico; no obstante, Johnson observa una diferencia entre la idea sostenida por el filósofo alemán y la forma como Martínez Ruiz la plasma en la novela. Si Nietzsche, en cierto sentido heredero de la cultura y el mundo griegos, vinculaba su concepción circular del tiempo al destino irremisiblemente trágico del ser humano, ello no desacreditaba su esfera de libertad; al contrario, la tesis del eterno retorno de lo idéntico se compadecía con la idea de la voluntad de poder y, por tanto, con la voluntad en tanto que fuerza en lucha titánica con el determinismo ambiental. Sin embargo, para Martínez Ruiz, "la noción del eterno retorno refuerza una visión del mundo que tiene limitadas posibilidades para su cambio y renovación genuinos" (Johnson 1997: 120). A juicio de Gonzalo Sobejano, "Nietzsche supera con su voluntad de poder la angustia del eterno retorno mientras Azorín sucumbe al dolor y la monotonía y su voluntad, como su metafísica, tiene más de Schopenhauer." (2004: 397). Como sostiene Blanco Aguinaga, en esta novela "todo hecho o situación concreta sirve de pretexto, de trampolín, para llegar, una y otra vez, al *vanitas vanitatum*: así es, así ha sido, así será siempre la humanidad" (1980: 396).

Rehusando ofrecer un muestrario de correspondencias entre el mundo y el texto todo escritor modernista se inclina por reflejar las pulsiones internas, por primar la expresión. A juicio de Mainer, "todo conducía al lector a la convicción de que la historia no era entendible y asimilable como mecanismo autónomo, sino como reflejo personal:

como un rimero de fragmentos, notas, apuntes referidos a algo inaprensible, contradictorio y vago" (2010: 234). Tal y como sucede con la inmensa mayoría de los escritores modernistas, también para Martínez Ruiz serán las sensaciones y las ideas el verdadero objeto novelable, hasta el punto de "prescindir de lo episódico para dar más énfasis a las sensaciones íntimas del protagonista" (Inman Fox 2010: 40) De hecho, será precisamente la figura del héroe la que de unidad, motivación y tema a la obra, aunque nada extraordinariamente novelesco le suceda. La preeminencia del fragmento, del lenguaje por encima del referente y de la tentativa por capturar las impresiones del héroe constituyen "un giro hacia la valoración subjetiva característica de toda la generación del 98, [asociada] a su concepción escéptica del mundo y de su consciente voluntad de relativizar y transmutar todos los valores" (Inman Fox 2010: 46).

Para Germán Gullón, "la tradición naciente a finales del XIX pasa por el sujeto, por la expresión individual, y la literatura, en especial la novela, canalizó difundiéndolo el evangelio del yo" (2003: 29). Así, primará el mundo interior del personaje, el modo con que capta e interpreta una realidad que devendrá "multiforme, abarcando aspectos de ella que sobrepasan lo físico; la corporeidad cede la ventaja representativa ganada en el realismo. El texto cobra interioridad, se expande por los terrenos de lo incorpóreo" (Gullón 2003: 201). Y es precisamente la perspectiva del individuo en su interioridad – la "penetración en las menudencias psicológicas" (Mainer 2010: 234) o el "yo que reina en el centro de ese espacio subjetivo que es la novela" (Pérez López 2002: 31) – el aspecto que más interesa a Martínez Ruiz. Como la mayoría de los personajes del modernismo narrativo, "su héroe es un hombre que vive en los márgenes de la sociedad, sus valores difieren de los vigentes en su entorno" (Gullón 2003: 214); Azorín es un ejemplo de quebranto ontológico entre el yo y el mundo que lo aproxima al decadente héroe de Huysmans. Todo lo cual nos conduce al examen de los abismos interiores a los que se enfrenta un héroe que, como muchos otros de los que por estas páginas han desfilado, tiene singular propensión a "un continuo autoanálisis" (Inman Fox 2010: 29) paralelo, por otra parte, al que se infligían su creador y con él la inmensa mayoría de unos escritores, modernistas, afanados en construir un tipo de novela a partir de una "vigorosa afirmación de su individualismo" (Johnson 1997: 18).

La novela se estructura en un prólogo, un epílogo y tres partes cuya extensión va disminuyendo conforme varía la perspectiva narrativa y se produce la disgregación del carácter del personaje, pues la propia estructura del texto reproduce la disolución que experimenta el héroe. Las dos primeras partes son narradas por una voz extradiegética, si bien es cierto que ya en la segunda, el foco está absolutamente puesto sobre el héroe, y la última, breve, está narrada por él mismo. Dejando a un lado el prólogo, pasaremos a explorar la primera parte. En esta el lector asiste a la presentación del héroe de la mano de un narrador extradiegético que lejos de cualquier asomo de la omnisciencia propia del mimetismo realista, intercala su voz narrativa con la del personaje a menudo a través del recurso al estilo indirecto libre. De entrada, el rasgo que singulariza a Antonio Azorín es una pertinaz inclinación a la pasividad y la introspección. "Azorín, mozo ensimismado y taciturno – nos cuenta el narrador – habla poco y en voz queda. Absorto en especulaciones misteriosas, sus claros ojos verdes miran extáticos lo indefinido" (71) Apenas se entablan verdaderos diálogos entre él y su maestro Yuste cuyos discursos son auténticos monólogos que Azorín se limita a escuchar atentamente. El primero de los conflictos en los que se debate nuestro héroe es aquel que tiene lugar entre el pensamiento laico moderno representado por Yuste y la tradición española encarnada en el discurso religioso sostenido por el cura Puche. Así, si para este "la vida es triste, el dolor eterno, el mal implacable y en el ansioso afán del mundo, la inquietud del momento futuro nos consume" (67) – discurso secundado por Justina, su devota discípula y novia de Azorín, quien no duda en afirmar que "la vida es un valle de lágrimas" (68) – tampoco Yuste, aunque alejado de la superstición religiosa, elige abrazar el optimista programa de la ilustración y el progreso, pues embebido del pesimismo schopenhaueriano abjura de la ley, el orden, la exasperante muchedumbre y "las miserias, insanias y cobardías de la humanidad claudicante" (72).

Azorín acogerá el discurso de su maestro, cifrado en unas palabras que remiten a la teoría del eterno retorno de lo idéntico sostenida por Nietzsche, pero no como guía para, desde el *amor fati*, desde el ineludible destino trágico del hombre, poder superar la decandencia inherente a la evolución y el desarrollo del ser humano a lo largo de la historia de la cultura occidental, sino como evidencia descorazonadora del carácter corrosivo del paso del tiempo.

> Todo pasa, Azorín [predica Yuste] Todo cambia y perece. Y la substancia universal perdura. Y el mismo tiempo que lo hace pasar acabará también. (…) La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida. Vida es sucesión; sucesión es tiempo. Y el tiempo, siempre cambiante es la antítesis de la eternidad, presente siempre. (…) La substancia es única y eterna. Los fenómenos son la única manifestación de la substancia. Los fenómenos son mis sensaciones. Y mis sensaciones, limitadas por mis sentidos, son tan falaces y contingentes como los mismos sentidos (72-74).

Seguidamente, Yuste apela a su propio maestro Schopenhauer cuando afirma que el mundo además de *voluntad*, de fuerza e inercia incontenibles que dejan escaso margen para la acción y la libertad – "admitir la propiedad como creación personal es tan absurdo como el libre albedrío" (84) – es *representación*, imagen, resultando que "la sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen ni más vida que la conciencia. No importa que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo" (74).

Yuste no solo predica en clave metafísica sino que se atreve con propuestas sociales teñidas de un cariz anarquista compartidas por el propio autor al comienzo de su carrera literaria. "La propiedad es el mal…En ella está basada la sociedad actual. (…) Nada más humano, nada más justo, que destruir la propiedad" (80), sostiene el maestro. Y más adelante, insiste, "el industrialismo inexorable, que se extiende, que lo invade todo, que lo unifica todo, y hace la vida igual en todas partes" (86) y dado que es difícil crear un nuevo tipo de hombre sin cambiar el medio, "es de toda necesidad destruir radicalmente lo que constituye el medio y la función actuales" (82). Ahora bien, no puede perderse de vista que el narrador mismo juzga al personaje de Yuste con ironía y burla cuando afirma, por ejemplo, que "este buen maestro – ¡habrá que confesarlo! – es en el fondo un burgués redomado" (98). A juicio del propio héroe, no tan crédulo como su actitud pasiva pudiera en un principio indicar, cuenta el narrador, "este buen maestro a través de sus cóleras, sus sonrisas y sus ironías, es un hombre ingenuo y generoso, merecedor a un mismo tiempo, como Alonso Quijano el bueno, de admiración, de risa y de piedad" (113). Y es que, para Azorín, ir a ver a su maestro suponía, en el fondo, "salir de un hoyo para caer en una fosa" (97). Como sostiene Johnson, el narrador "revela que el apasionado discurso de Yuste es el producto de un ego abatido más que de una firme convicción" (1997: 131).

El tercero de los pilares que sustentan los diversos discursos, yuxtapuestos, que se dan cita en el texto corresponde al padre Lasalde, un hombre cuya vida pivota en torno a una fe inquebrantable. A su juicio, dado que "todo es ensueño y vanidad, [puesto que] siempre habrá dolor entre nosotros" (148) resulta evidente que no está aquí nuestro paraíso, sino allá "donde mora Quien a todos nos ama y perdona" (149). No alberga ninguna duda de que son más sabios y felices aquellos que, incluso aunque no sepan leer, tienen fe y esperanza. "Son felices porque creen; soportan el dolor porque esperan (…) porque la ciencia no es nada al lado de la humildad sincera" (150). Y más adelante insiste: "solo por la fe vivimos y solo por ella nos es tolerable esta tierra de amarguras" (169).

Esta diversidad de discursos encuentra en el dialogismo inmanente de la novela un camino para abrirse paso sin que ninguno de ellos resulte ser predominante; en el texto "compiten visiones encontradas [las de esos personajes aludidos] sin que aparezca la ortodoxa" (Germán Gullón 2003: 201). Según sostiene este autor, Martínez Ruiz "no solo amplia la tensión del arco sensible de los personajes, sino que lo diversifica al situarlo en una variada gama de situaciones, haciendo vivir al personaje en el abismo dialógico" (2003: 198) Por su parte, Johnson, en la línea expuesta por Bajtin, afirma que la presencia de esta variada gama de discursos contradictorios entre sí necesita de la forma novelística, pues de este modo los escritores españoles, Martínez Ruiz entre ellos, podían "explorar una variedad de ideas sin hacer ningún tipo de compromiso con una postura filosófica"; la ficción narrativa, a diferencia del ensayo o la prosa periodística, les permitía "distanciarse de una postura ideológica específica, considerar la validez de otras posiciones diferentes sin que ello pareciera incoherente o absurdo" (1997: 23).

La figura del héroe emerge por vez primera transcurridas unas decenas de páginas. El narrador comienza a describírnoslo subrayando su naturaleza introspectiva y solitaria. "Azorín pasa (en su biblioteca) sus hondas y transcendentales cavilaciones y va leyendo a los clásicos y a los modernos, a los nacionales y a los extranjeros" (94). El objeto de sus lecturas es más bien un amasijo de textos de toda índole que prueba que "no tiene criterio fijo: lo ama todo, lo busca todo. Es un espíritu ávido y curioso; y en esta soledad de la vida provinciana, su pasión es la lectura y su único trato el trato del maestro" (94). El héroe medita sobre su existencia en el mundo rural, "una vida vulgar"

(96) capaz de inocularle el peor de los virus, "el tormento más terrible" (96), el de "sentirse uno vivir: este sentirse vivir hace la vida triste" (96). Este sentimiento de melancolía abre una hendidura entre vivir y sentirse haciéndolo, que, como hemos visto anteriormente, golpeaba la sensibilidad de otros héroes como Niels Lyhne hasta el punto de anular completamente su voluntad instalándolos en la abulia y el *spleen*. Azorín, embargado por un imparable sentimiento de nihilismo, está convencido de la futilidad de la vida, "la inutilidad de todo esfuerzo" (97.) Así, piensa, "el dolor es lo único cierto en la vida, no valen afanes ni ansiedades puesto que todo ha de acabarse, disolviéndose en la nada, como el humo, la gloria, la belleza, el valor, la inteligencia" (97).

Respecto a la relación que mantiene Azorín con las mujeres, esta se ajusta a su perfil introvertido y ensimismado. Más adelante nos referiremos a la relación con su futura esposa Iluminada, con la que se cierra la novela, pero no la trilogía. En cuanto a Justina, Azorín siente "algo a manera de un amor intelectual, de un ansia que llega a temporadas y a temporadas se marcha" (114), reflejo de una naturaleza, la suya, que no conoce otra pasión que la intelectual. Su amor intelectual por Justina se convertirá en "una simpatía melancólica de un espíritu a otro espíritu" (137) luego de haber sido ella convencida por Puche para tomar el hábito. Según Mainer, las dos líneas argumentales que vertebran el relato, convergiendo al final de la primera parte, esto es, la relación maestro-discípulo de un lado y el conflicto amoroso de otro, abocan al héroe al fracaso pues tanto la muerte de Yuste como la de Justina instalan a Azorín en una desazonadora sensación de que la vida nada vale y cualquier esfuerzo por vivir una vida buena resulta inútil. Respecto a la relación maestro-discípulo tanto Yuste como Lasalde fracasan en su tentativa de aleccionar al discípulo. Así, su maestro, antes de expirar, echado en la cama, agonizante, confiesa lo siguiente:

> Nada puedo afirmar sobre la realidad del universo. (…) Yo he buscado consuelo en el arte…el arte es triste. (…) ¡Ah! La inteligencia es el mal…comprender es entristecerse; observar es sentirse vivir…y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada… (181).

Por su parte, la muerte de Justina ha de ser interpretada en un doble sentido, pues al deceso, a su muerte natural, habría de añadirse otro tipo de muerte, una muerte simbólica que tiene lugar con anterioridad, una vez que decide tomar el hábito y entrar en el convento, pues es entonces cuando, a juicio del narrador, "su voluntad ha muerto"

(166). A partir de aquí y hasta el final de esta extensa primera parte Antonio Azorín se muestra más taciturno e introspectivo que nunca; y con el fin de mostrarnos esta tristeza el narrador repite varias veces y con pocas modificaciones un mismo enunciado al comienzo de cada párrafo. Así, dice: "Azorín medita tristemente a solas en su cuarto mientras deja el libro y toma el libro. (…) Permanece horas y horas sentado, vaga al azar por la huerta, solo, anonadado, como un descabellado romántico" (184). Más adelante, "Azorín contempla la campiña infinita" (192) – enunciado con un marcado significado simbólico dada la posibilidad de ser interpretado de manera ambivalente, en sentido literal – el infinito del campo – y metafórico – el infinito de la vida. "Azorín permanece absorto" (192) "Azorín se retira" (193) "Azorín se pasea ensimismado" (193) "Azorín pasea" (194) "Azorín se sienta; sus ojos miran hacia la sombra." (194) "Azorín cierra los ojos. La luz se apaga." (194).

Finalmente, acogiendo el discurso nihilista de Yuste, el héroe llega a afirmar que "la imagen lo es todo: la realidad es mi conciencia; [luego], qué importa que la realidad interna no ensamble con la externa" (194). El objeto de su reflexión recae sobre la fuerza vital de la propia reflexión. Antonio Azorín aparece como la encarnación de aquella doble escisión sobre la que viene girando nuestra investigación: una primera tiene lugar entre él mismo y el mundo y la otra, más profunda, derivada de ella, se opera en su propio interior entre su conciencia y su voluntad. Los enunciados del narrador, intercalados con los propios pensamientos del héroe, están construidos sobre la idea misma de la escisión, de la ruptura: "Azorín bebe otra copa. Medita…Después pasea. Torna a pararse. Recomienza el paseo" (194). Los adjetivos calificativos, los sustantivos y los verbos utilizados por la voz narrativa para describir esta escena dramática que dará paso a la segunda parte de la novela remiten al campo semántico del nihilismo:

> La llama de la lamparilla se *encoge* (…) el líquido de la botella *mengua* (…) Los muebles se sumen *turbiamente* en la *penumbra* (…) una *rígida sombra larga* se ensancha hasta *esfumarse* (…) el afanoso *tic-tac* de un reloj de bolsillo suena precipitado. Otra vez la angustiosa sensación del inexorable paso del tiempo embarga a un héroe que siente "en el silencio de la noche" cómo los gritos de una zorra "repercuten a través de la llanura solitaria como gemidos angustiosos" (194).

El abismo infranqueable que se abre entre inteligencia y voluntad aflora a lo largo de todo el texto, no solo en los discursos que los personajes pronuncian con más énfasis, sino en aquellos pasajes aparentemente nimios, pero dotados de bastante carga

simbólica. Abismo que Pérez López identifica con la *escisión trágica del ser* entre "la dimensión vital irracional que participa de la ciega fuerza que mueve el universo – la Voluntad – y la razón que le niega su voluntad en instinto de permanencia como conciencia individual" (2002: 30). Detengámonos en un par de pasajes. En el primero de ellos, Yuste y Azorín, de regreso de la huerta donde han pasado un cálido día de verano, meditan sobre la diferencia existente entre lo que significa realmente vivir – un vivir que demuestra capacidad para la acción, un vivir manifestativo de voluntad – y sentirse vivir – un sentirse vivir lastrado por una consciencia, producto de un desarrollo desaforado del intelecto, que aboca fatalmente a la anulación de la voluntad. En un momento dado Yuste afirma que a diferencia de la imagen del mundo que puede forjarse un individuo cualquiera, inevitablemente parcial pues la realidad es inabarcable, "los insectos son los seres más felices de la tierra [porque] pueden gozar *plenamente* de la naturaleza, cosa que no le pasa al hombre. Tienen *vista múltiple*, es decir, no necesitan moverse para estar contemplando el paisaje…gozan de lo que podríamos llamar el paisaje *integral*" (161). Al final de esa jornada ambos regresarán a la ciudad "un poco mohínos, tal vez un poco humillados por la soberbia felicidad de tantos insignificantes seres" (163). En el segundo de los pasajes, avanzada la narración, con el héroe ya viviendo en Madrid, asistimos a un monólogo suyo donde medita acerca de la *vanitas vanitatis*: "todo es vanidad; la imagen es la única realidad única, la única fuente de vida y sabiduría. Y así este perro joven e ingenuo, que no ha leído (…), sin noción del tiempo (…) es más sabio que Aristóteles, Spinoza y Kant…los tres juntos" (204).

Observamos un nuevo ejemplo de contraposición entre voluntad y abulia en el pasaje del entierro de Yuste. A través de la fusión de sendos enunciados, uno en estilo directo y otro en estilo indirecto libre, el narrador cuenta que un sepulturero analfabeto, replicando a una "fornida moza" que al parecer le ha hecho una observación inadecuada "levanta la cara estúpidamente inexpresiva, tiende un momento su mirada *lúbrica* por el rostro colorado de la moza, por sus *abombados* pechos, por sus anchas caderas *incitantes* y exclama "¡así, te cogeré yo cuanto te mueras!" Después, inclinándose de nuevo, saca del nicho una hinchada bota y la sacude en la pared con grandes golpes" (183). El deseo sexual del sepulturero y su actitud ruda y vigorosa simbolizan la fuerza de la vida, la voluntad, la acción. Azorín, en cambio, se limita a ser un mero observador pasivo que especula con aquello que observa.

La segunda parte de la novela se desarrolla en Madrid. Como si de un ejercicio dialéctico se tratara las muertes de Yuste y Justina empujan al héroe a reaccionar contra su propia actitud de pasividad contemplativa en la que había venido viviendo. Decide pasar a la acción y a tal fin se instala en la gran urbe donde a pesar de su tentativa "su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias" (195). El narrador continúa describiendo el estado hipersensible en que se halla sumido nuestro héroe casi desde su llegada a Madrid: "no tiene plan de vida, no es capaz del esfuerzo sostenido, mariposea en torno a todas las ideas (…)" (196). En este enunciado se dan cita varios de los rasgos de la escisión de los que venimos hablando a lo largo de esta investigación: la ausencia de voluntad, la desorientación vital, el absurdo ante la multiplicidad de direcciones que poder tomar sin valor intrínseco alguno o cuya validez queda neutralizada por resultar idéntico el valor de cualquier elección. El héroe desprecia el periodismo que, según observa, se hace en la gran ciudad porque le parece superficialmente enciclopedista y carente de la reflexión necesaria para abordar los temas en los que se afana. Y, sin embargo, puede obtenerse de ello un bien mayor, pues con la ausencia de reflexión y auto-análisis, "matadores de la Voluntad, se conseguirá que la Voluntad resurja poderosa y torne a vivir…siquiera sea a expensas de la Inteligencia" (196). En esta segunda parte se repiten los enunciados que dan fe de la inquietud interior que asuela a Azorín. Así, "cansado de sus diez años de Madrid – época prácticamente elidida, excepción hecha de las referencias a su estado de ánimo, de la que apenas se nos ofrece un par de pinceladas sobre su actividad – hastiado de periódicos y de libros, piensa en este danza frenética e inútil de vivos y muertos (…)" (200). Toda esta segunda parte, a cuya lectura el lector asiste guiado por una voz narrativa extradiegética, viene ocupada casi íntegramente por una abrumadora cantidad de monólogos a través de los cuales el héroe subraya su cosmovisión nihilista, no solo respecto a la sociedad española en la que vive – mundo rural y vida urbana – sino en relación con la propia condición humana. Sobre la España rural se pregunta el héroe si podría ser feliz renunciando al intelecto, abrazando la voluntad y la acción; así, tras observar cómo se desenvuelven unos paisanos de Toledo, ciudad a la que ha ido de visita, se pregunta qué otra cosa podrían desear: "tienen la felicidad de la Fe y como son católicos y sienten horror al infierno encuentran doble voluptuosidad en los pecados que a los demás mortales, escépticos de las chamusquinas eternas, apenas nos enardecen" (208). ¿Y si intentara llevar un vida guiada por una "vegetabilidad voluptuosa" (209) y

llegar a ser un "hombre metódico"? (209) Además, ¿no podría ser esta vida "tan intensa como la de Hernán Cortés?; [al fin y al cabo] la imagen lo es todo (…) la realidad no importa; lo que importa es nuestro ensueño" (209). Sin embargo, unas pocas páginas más adelante, él mismo confiesa que le sería imposible vivir de esta forma: "mi espíritu inquieto se ahogaría en este ambiente de foscura, de uniformidad, de monotonía eterna…" (215).

Azorín se reconoce un determinista convencido que contempla el universo como "un infinito encadenamiento de causas y concausas" donde todo es "necesario y fatal" (218) Y sus tentativas de dotarse de fuerza y voluntad están condenadas al fracaso, pues, apelando nuevamente a un insoslayable darwinismo social, sostiene que "la energía es algo que no se puede lograr a voluntad no depende de nosotros el poseerla…las cosas nos llevan de un lado para otro fatalmente; somos de la manera que el medio conforma nuestro carácter" (221). Azorín asume que "todo, todo rompe y deshace mi voluntad, que desaparece… ¿qué hacer?... yo siento que me falta la Fe; no la tengo ni en la gloria literaria ni en el Progreso…que creo dos solemnes estupideces…" (229). Visita la tumba de su admirado Larra, "el más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo" (246), junto a varios amigos, entre ellos, Olaiz, en quien la crítica identificó a Baroja. A su regreso, "estremecido por el recuerdo de este hombre que juzgó inútil la vida…" (247). Azorín, viendo cómo va en aumento "su desorientación intelectual y ética" (255) decide marcharse de Madrid. A juicio del narrador, el héroe representa nada menos que "a toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, sin la audacia de la generación romántica ni la fe de afirmar de la generación naturalista" (255); una sociedad, incapaz de aferrarse a nada sólido, que sentirá inviable la posibilidad de llevar una "una vida plena" (255).

La tercera parte de la novela se construye a partir de la voz del héroe, convertido de esta forma en narrador de la historia. De entrada, una voz narrativa extradiegética, que nos advierte de la construcción de esta última parte de la novela a través de una serie de "fragmentos sueltos" escritos por el héroe, subraya nuevamente su condición escindida y desorientada, "su complicada psicología [propia] de un espíritu perplejo" (257) frente a la fijeza y la solidez que singularizan al *hombre de una pieza*, a "uno de esos hombres de una sola idea en la cabeza eternamente fijo, eternamente inconmovible,

eternamente idiotizado (…)" (257). A estas alturas del relato, Azorín siente como "un silencio enorme, abrumador, aplastante, pesa sobre [su] cerebro" (258). Tras haber recorrido un camino vital guiado por las ideas, entre otros, de Nietzsche y Schopenhauer confiesa haber desembocado en un océano de sosiego y "clarividencia intelectual que antes no tenía" (261). Da la impresión de haber abrazado un escepticismo "indulgente, irónico, paternal" en la línea de Montaigne. Reconoce que en lo más hondo todo le resulta indiferente, incluso los libros que parecían aturullarlo con su mezcolanza de ideas contradictorias, pues "vienen a decir todos lo mismo" (263). Afirma sentirse liberado del dominio de la literatura, porque, en realidad, "¿para qué leer?, ¿qué nos pueden enseñar los libros que no esté en la vida?" (263). En fin, da la impresión de que el héroe ha alcanzado "una especie de ataraxia que me parece muy agradable" (263)… si no fuera porque, un poco más adelante, confiesa que esa ironía con la que afirma vivir "es una estupidez [pues] a ratos toda mi impasibilidad se desvanece al soplo de alguna indignación tremenda" (267). Su conclusión es descorazonadora: "decididamente no me conozco" (267).

Sus últimas reflexiones reiteran la profunda sensación de angustia paralizante que quiebra definitivamente y sin remisión su alma escindida. Neutralizado por una sensación de abulia que "paraliza mi voluntad" se pregunta ¿*Para qué*?, ¿para qué hacer nada? Yo creo que la vida es el mal y que todo lo que hagamos para acrecentar la vida es fomentar esta perdurable agonía" (274). Incapaz incluso de aspirar a una voluntad que le es del todo ajena – "no deseo tenerla tampoco. ¿Qué haré? No lo sé; me dejaré vivir al azar." (269) – acaba por renegar de una vida que, por fin, se le revela como "una cosa absurda" (276) y es que, se pregunta chapoteando en un cenagal de nihilismo y absurdo, cuál podría ser la *causa final* de la vida: "no lo sabemos: unos hombres vienen después de otros hombres sobre un pedazo de materia que se llama mundo" (276). La punzante sensación de ir disgregándose lo corroe hasta tal punto que finalmente decide dejar de escribir estos apuntes al sentir que "le dan ganas de llorar, de no ser nada, de disgregarse en la materia (…)" (277).

Iluminada es el último salvavidas al que decide aferrarse un inerte Azorín. De naturaleza opuesta a Justina, Iluminada representa la fuerza de la acción y la voluntad pura sin asomo de consciencia, ausente cualquier atisbo de inclinación a la reflexión.

Frente a la palidez del héroe, ella "se pone roja (al verlo) Avanza erguida e imperiosa. Yo permanezco inmóvil y silencioso. (…) Es la de siempre, fuerte y jovial" (281). Así, en uno de los últimos pasajes del relato, tras entrar en una ermita, Iluminada "lo hace arrodillarse, levantarse y sentarse. Casi a la fuerza, como si se tratara de un muñeco" (283). Un exánime Azorín se deja guiar por la Voluntad encarnada en su mujer, quien, de soslayo, introduce un libro de oraciones en el bolsillo de su chaqueta; acción narrativa muy parecida a aquella que tiene lugar justo al final de *Camino de perfección* cuando el narrador concluye su relato diciendo que mientras su héroe, Fernando Ossorio – otro héroe escindido – tenía la firme convicción de que "no le torturaría a su hijo (recién nacido) con estudios inútiles, con ideas tristes, no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna, la madre de Dolores – la mujer con quien Ossorio finalmente se ha casado – cosía en la faja que habían de poner al niño una hoja doblada del Evangelio" (Baroja 2013: 322). Y es que, a juicio de Mainer, el amor como instinto de salvación tampoco conduce a Azorín a nada bueno, "ni la pacata Justina, que luego profesará los hábitos y morirá, ni finalmente la fuerte y voluntariosa Iluminada que alumbrará a su pesar su fracaso vital" (2010: 236).

Como ya hemos advertido anteriormente, la novela consta además de un epílogo construido sobre una relación epistolar entre Baroja y Martínez Ruiz, convertidos por tanto en sendos personajes más de la ficción, a través de cuyas cartas – lo que no deja de ser sino una mirada ajena sobre Azorín cuya finalidad sería la de ampliar la perspectiva de la realidad que se nos narra – se le hace saber al lector que el héroe, bajo el yugo invencible de Iluminada, ya "no hace nada, no escribe una línea, no lee apenas (…) deja hacer, y vive, vive como una cosa…" (289). Martínez Ruiz expone a Baroja las causas que, a su juicio, han propiciado el estado en que se halla y que no son otras que "el medio en que ha nacido y se ha educado" (293), dejando entrever la importancia que el autor concede a las fuerzas ciegas del determinismo social que han logrado disgregar "la voluntad naciente. Su caso, poco más o menos, es el de toda la juventud española…" (295) Así, Martínez Ruiz observa a su héroe como un émulo de Ulrich, "un lamentable caso de abulia, un hombre *sin acabar*" (297). Y, sin embargo, anticipa en las últimas líneas un futuro esperanzador para él pues a pesar de ser, sin lugar a duda, "una paradoja viviente, incapaz de un largo esfuerzo" (300), la pasividad en la que ha encallado no es tampoco, a su juicio, natural. Porque, más allá de cualquier otra consideración, Antonio

Azorín es “lo que podríamos llamar un rebelde de sí mismo [que] tiene horror a todo lo normal, a todo lo geométrico, a la línea recta” (300). Si, al fin y al cabo, la esencia de la vida radica en el movimiento perpetuo, el héroe seguirá con una vida de “esfuerzos sueltos, iniciaciones paralizadas, audacias frustradas, paradojas, gestos, gritos” (301) Un individuo inconcluso cuya desasosegante inconclusión le habilitará, precisamente, un ligero resquicio a través del cual poder redimirse llenándose de vida.

8. EL HÉROE UNAMUNIANO: AUGUSTO PÉREZ, ENTRE LA ANGUSTIA EXISTENCIAL Y LA VOLUNTAD DE SER

Sintiéndose superfluo por haber sido burlado y abandonado por su prometida Eugenia, nuestro héroe, Augusto Pérez, cobra definitivamente conciencia de su propia existencia – bien que como ente de ficción, lo que le resultará más doloroso aún – y, hundido en un rincón del sofá de su casa, entabla un esclarecedor diálogo con Víctor Goti, *alter ego* literario de Unamuno,

> Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que me ha hecho, después de lo que me han hecho, de esta burla, ¡ahora sí me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real! (Unamuno 2012: 251).

Novela radicalmente moderna escrita en 1907 y publicada en 1914, *Niebla* condensa la mayor parte de las inquietudes filosóficas y vitales que obsesionaban a Unamuno. Son varios y variados los aspectos que permiten subrayar su modernidad. Desde una perspectiva estrictamente estética destacan su singular estructura narrativa, la presencia de un nutrido conjunto de ideas filosóficas que subyacen al texto, el simbolismo del lenguaje empleado, la configuración arquetípica e inconclusa del personaje, dotado de una autonomía que lo aleja totalmente del personaje tipo que singulariza a la novela realista, la utilización de técnicas literarias que renovaron la narrativa desde finales del XIX – monólogo interior, flujo de conciencia y abundante uso del diálogo – e incluso la invención del neologismo *nivola* para identificar la clase de novela que tenemos entre manos. De otro lado, la cosmovisión unamuniana, fundada en la fusión de las esferas de la realidad y la ficción, influye igualmente en su decisión de construir sus textos narrativos bajo parámetros alejados del realismo. Para Unamuno tan reales o más que Cervantes son sus criaturas don Quijote y Sancho, como sostiene con rotundidad en las primeras líneas de su obra *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, cuando afirma que,

> Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario. Porque, ¿qué realidad es la de ese realismo? Verdad es que el llamado realismo, cosa puramente externa, aparencial, cortical y anecdótica, se refiere al arte literario y no al poético o creativo. En un poema – y las mejores novelas son poema –, en una

> creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo. En una creación, la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. Un poeta no saca sus criaturas—criaturas vivas—por los modos del llamado realismo. (…) ¿Cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre? Sea hombre de carne y hueso, o sea de los que llamamos ficción, *que es igual*. (…) (1939: 12).

Tal y como el mismo autor reconoce esta idea se ve plasmada en *Niebla*, entre otras, en forma de fusión de instancias narrativas ontológicas diversas, fusión que tiene lugar cuando, hacia el final del relato, el héroe dialoga con quien hasta ese momento ha desempeñado la función de narrador extradiegético anulando con ello la ilusión de realidad que suele acompañar a la narrativa realista. De ahí que, según Mainer, esta obra "alumbre patéticas meditaciones sobre la distancia entre lo real y lo soñado, [además de sobre] la libertad y el determinismo, la autoidentificación y el inseguro magma de la conciencia" (2016: 133). Por su parte, Johnson sostiene que esta novela "a medio camino entre lo cómico-burlesco de *Amor y pedagogía* y la encarnación del miedo existencialista de sus últimas novelas, empieza ostensiblemente como una crítica irónica del racionalismo y termina con escenas de desesperación existencial, aunque pintada con ironía cómica" (1997: 150). Si bien *Amor y pedagogía* puede ser considerada la predecesora de *Niebla*, dado que ya en ella Unamuno exploraba, aunque de forma más rudimentaria, algunos de los problemas filosóficos que afloran en esta última[43], quizás fuera el ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* la obra que influyó decisivamente en su composición. Así, continúa Johnson,

> En *Don Quijote y Sancho*, Unamuno evocó el hambre y el amor como las dos fuentes primarias de la vida humana que se convirtieron en la voluntad y el intelecto en *Del sentimiento trágico de la vida* y en las fuerzas opuestas de la trayectoria de Augusto Pérez en *Niebla*, un personaje perdido en la niebla de sus propios pensamientos que fracasa totalmente en sus contactos con el mundo "real" (1997: 152).

Unamuno rehúye la filosofía sistemática porque, a su juicio, choca con la idea del hombre concreto, del hombre *de carne y hueso*, en cuya representación literaria invierte él sus esfuerzos. En la novela, en cambio, encuentra un vehículo más apropiado

[43] La vinculación entre *Amor y pedagogía* y *Niebla* no responde exclusivamente al hecho de que ambas novelas se nutran de ideas filosóficas y compartan un cierto estilo en su composición y unos presupuestos estéticos similares, sino a que ambos están relacionados en forma intertextual, pues uno de los principales personajes de la novela de 1902, Avito Carrascal, padre del héroe que la protagoniza, aparece en un pasaje de *Niebla* manteniendo un diálogo con Augusto Pérez.

para, según Francisco Ayala, "dar expresión a intuiciones fundamentales que un tratado sistemático no conseguiría apresar nunca en su palpitación viva" (1980: 264). Como la mayoría de las novelas unamunianas, *Niebla* también constituye una obra narrativo-filosófica que plantea una pugna titánica como respuesta a la pregunta "¿quién soy?"[44], a la cuestión fundamental de la *realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna* de cada uno; una batalla en busca de una inmortalidad que resulta siempre inalcanzable dada la inviabilidad de superar ese conjunto de escisiones –entre libre albedrío y determinismo, razón y voluntad, tiempo y eternidad – que, connaturales a sus agonistas héroes de ficción, conforman lo que Unamuno denominó el *sentimiento trágico de la vida*. Una lucha agónica, en fin, por forjarse un alma, un estilo, un carácter, atributos todos ellos que definirían la autenticidad de la existencia de una persona, "entre un yo interior, sustancial y eterno, origen de la libertad y la vocación personal, y un yo exterior, empírico y condicionado, histórico y factual; [un yo abocado] a un agonismo trágico entre sí mismo y contra sí mismo" (Savignano 2003: 188). En palabras de Zavala, esta novela es "la metáfora literaria de un complejo pensamiento filosófico, que distingue entre el yo empírico y el trascendente o inmanente, [cuyo] desesperado balance es el sentimiento trágico de la vida" (1991: 102). Ahora bien, es precisamente en esa lucha y a través de esa lucha como el hombre adquiere verdadera personalidad constituyéndose en un yo auténtico. Porque toda lucha es ya reflejo de una voluntad, sea esta voluntad de ser o voluntad de no ser. De ahí que Unamuno distinguiera entre:

> Quien quiere ser y quien quiere no ser, y lo mismo en hombres reales encarnados, de carne y hueso, que en hombres reales encarnados en ficción novelesca o *nivolesca*. Hay héroes del querer no ser, de la noluntad, porque no es lo mismo no querer ser que querer no ser. (…) De uno que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela; pero de uno que quiere no ser, sí. Y el que quiere no ser, no es, ¡claro!, un suicida. El que no quiere ser lo quiere siendo (1939: 14).

Pues bien, a diferencia de lo que sucede con la inmensa mayoría de héroes que han pasado y pasarán por nuestro particular fonendoscopio, conforme Augusto Pérez va adquiriendo consciencia de su existencia, se revelará un héroe de la voluntad sin que,

[44] Aunque en su poesía temprana Unamuno apuntaba hacia una consideración del ser desde la perspectiva de la multiplicidad, a juicio de Wilcox "su posición hacia la construcción de la subjetividad es resuelta y firme porque él creía en las posibilidades de una expresión plenipotenciaria para el ser humano y el yo poético" (1999: 87). Es decir, Unamuno sí tenía fe en la construcción de un yo íntegro, paradigma del sujeto cartesiano: "el del yo que cree en la noción de un ser fijo y homogéneo" (1999: 85).

por otra parte, ello signifique la ausencia de atributos que singularizan la forma de escisión que lo caracteriza.

Respecto a las fuentes filosóficas de las que bebe la obra, da la impresión de que Unamuno "unió el idealismo cartesiano y el racionalismo kantiano en su desventurado personaje Augusto Pérez quien, al igual que Andrés Hurtado, está condenado por su incapacidad de funcionar en la vida real" (Johnson 1997: 144). En palabras de Blanco Aguinaga, frente a otros textos en los que el intelectual vasco vierte su otro yo – su rostro *contemplativo* – esta novela constituye una nueva representación literaria del Unamuno *agonista*, "del hombre despierto y despertador de conciencias" (1980: 255) que se afanaba en vivir lúcidamente la angustia y el dolor del existir. A juicio de Shaw, esta obra tragicómica, reflejo de la agitación espiritual del autor, que trata del *despertar de la conciencia*, "crea un héroe lo suficientemente consciente para reconocer el problema – Augusto Pérez, lo mismo que la mayoría de los héroes novelísticos del 98, es un intelectual – pero pasivo, capaz de ser manipulado en el transcurso de la narración" (1978: 88).

La historia que se nos cuenta en *Niebla* es la de la progresiva adquisición de la conciencia de existir – aunque como ente de ficción – de un individuo solipsista y abúlico, sumido inicialmente en un estado contemplativo, que apenas se relaciona con nadie salvo con su difunta madre, a quien evoca de continuo. El argumento de la novela es sencillo. En el prólogo, el personaje de Víctor Goti, amigo común de Unamuno y de nuestro héroe, nos advierte de que se dispone a prologar un libro escrito por aquel – este mismo que leemos – sobre la "tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte" (73). La anécdota se reduce así a la vida y muerte de un burgués solitario y ocioso que un buen día decide abandonar el ensimismamiento en que vive – la niebla de la existencia – para comenzar a relacionarse con otros personajes, sobre todo, femeninos, entre los que destaca Eugenia, la mujer de quien se enamora y quien acaba abandonándolo. Tras sufrir el escarnio del abandono y especular con el suicidio, Augusto decide visitar al escritor Unamuno, quien le advierte de la imposibilidad de cometerlo pues al cabo él, Augusto, no existe más que un ente de ficción: "no eres más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo (…)" (255). Es entonces

cuando el héroe se rebela reclamando una existencia autónoma, reivindicando su libre albedrío y tratando de afirmarse como persona real, aunque finalmente acaba muriendo como consecuencia de una indigestión. En palabras de Mainer, la historia de *Niebla* es,

> La historia de un héroe en busca de la mujer-madre y que, creyendo dominar a la planchadora Rosario o a la voluntariosa Eugenia, es dominado por ellas.[45] Historia que, a su vez, revierte en un curioso juego de círculos concéntricos sobre la de su autor, Miguel de Unamuno, personaje de su propio relato. Si Augusto es el sueño de Unamuno, este, a su vez, es el sueño de Dios, y la existencia de todos un *devanarse de recíprocas imaginaciones*, entre las que la conciencia de cada cual lanza su grito por ser de una pieza y vivir una vida inmortal, esto es, *cierta* (2016: 134).

De lo que hemos dicho hasta aquí advertimos que la novela ha venido siendo leída en clave teológico-filosófica como una alegoría, la de la situación en que se halla todo ser humano, abocado a regresar a la misma niebla desde la que fue arrojado a una nebulosa existencia. Ahora bien, a juicio de Longhurst, también cabe interpretar esta obra en un sentido distinto relacionado con la problemática labor de creación a la que se enfrenta todo escritor:

> Una alegoría de los problemas del escritor, de cómo el artista tiene que sacar su materia, sus personajes, de la niebla de la subconsciencia, y Unamuno constantemente juega con la idea de que la novela se escribe sola si el autor cuenta cómo hay que escribirla, o cómo la escriben sus personajes si él se limita a ocultarse para escuchar lo que dicen. (2001: 146).

Así la entrevista que hacia el final de la novela tendrá lugar entre personaje y autor, entre Unamuno y Augusto, será la imagen "de la duda novelística del escritor que se debate con el problema de cómo terminar su obra" (Longhurst 2001: 146). La angustia existencial de nuestro héroe escindido es correlativa a la congoja que asalta al escritor en cuanto al modo con el que finalizar la novela. En el mismo sentido, si para Unamuno la vida, en tanto que relato, consiste en un ir haciéndose, la producción de todo texto, literario o filosófico – que tanto da en la poética unamuniana – ha de sufrir la

[45] El dominio del hombre pasivo, contemplativo, a través de la seducción a manos de la mujer dominante, activa, es habitual en la novelística moderna protagonizada por héroes escindidos. Ya tuvimos ocasión de examinar la claudicación de Azorín a manos de Iluminada; tanto de lo mismo sucede con Fernando Ossorio. Pero incluso en la narrativa de vanguardia asistimos a un proceso similar. Esto ocurre, por ejemplo, con el profesor inútil, el protagonista de la homónima novela de Benjamín Jarnés, cuyas aspiraciones seductoras terminan por volvérsele en contra, resultando a la postre un don Juan inútil que termina siendo seducido por ellas.

misma suerte: ir confeccionándose al modo vivíparo, *a lo que salga*[46]. La consecuencia de ello es que la pieza clave en el esquema narrativo-metafísico diseñado por Unamuno resulta ser la figura del lector, coautor responsable último de atribuir al personaje ficticio su vida interior, su identidad, en consonancia con lo que sucede en la vida de un individuo – empírico, fisiológico – en la que la realidad de *un yo* no puede ser otorgada sino por *un tú* con quien se halla en permanente diálogo, en relación dialéctica, como si de un pirandelliano juego de espejos infinito se tratara. "¿Quién sabe si [Augusto] existía o no, y menos él mismo…? Uno mismo es quien menos sabe de su existencia…No se existe sino para los demás…" (269) afirma rotundamente el médico que asiste a Augusto en su lecho de muerte. Así pues, sostiene Longhurst, si por un lado el arte, la novela, se revela juego – y así, en una línea similar a la sostenida por Nietzsche, Victor Goti insiste en que la función del arte es dar sentido a una existencia sin objeto – por otro, deviene "existencial porque le recuerda al escritor la futilidad de la existencia y la autonomía del individuo para actuar" (2001: 147).

Como dejamos apuntado al inicio de este capítulo, una manifestación de la modernidad de esta novela es su singular estructura narrativa, alejada de la que viene siendo tradicional en el realismo. Formalmente la novela se divide en cuatro partes: un prólogo escrito por el personaje Víctor Goti – según parece, por encargo de Unamuno, el autor de la novela prologada – un post-prólogo escrito por el propio Unamuno, la narración propiamente dicha, integrada por treinta y tres capítulos de corta extensión cuyo objeto es la historia de la vida y muerte de Augusto Pérez, y finalmente, un texto breve a modo de epílogo consistente en el monólogo de Orfeo, el perro de Augusto. Hasta aquí la estructura formal del texto tal y como, literalmente, aparece. Ahora bien, la crítica se muestra dividida a la hora de estructurar la obra desde el punto de vista de su sentido más profundo. Así, Valdés, que interpreta la novela como un "juego de

[46] Unamuno escribió en 1904 un ensayo que lleva por título, justamente, *A lo que salga* – al que luego hemos de volver a propósito de su aversión al realismo – donde defiende su recién adquirida condición de escritor *vivíparo*, como él denomina a quien se lanza a escribir sin plan previo – "sin saber adónde ha de ir a parar, descubriendo terreno según marcha, y cambiando de rumbo a medida que cambian las vistas que se abren a los ojos del espíritu" – en detrimento de su anterior actitud *ovípara*, observada ahora como algo "mecánico y nada espontáneo" (Unamuno 2007: 694). En cualquier caso, y por lo que atañe a esta novela, Ribbans niega que fuera confeccionada conforme a esta visión estética, pues, sostiene, no es cierto "que carezca de estructura acabada, de organización consciente y controlada: está concebida como un conjunto, con un principio, un desarrollo y un fin perfectamente delineados" (1971: 141).

espejos, un laberinto de apariencias y simulacro" (2012: 22), afirma que en realidad está configurada por cinco círculos concéntricos, cada uno de los cuales incorpora al anterior. Así, el primero de ellos, cuyo significado consistiría en dar cuenta de la *realidad textual de quien escribe*, comprendería tanto al prólogo como al post-prólogo y tendría la función de "romper de modo irreparable la ilusión de verosimilitud" (Valdés 2012: 25) convirtiendo al autor en personaje de ficción, es decir, haciendo aflorar la rebeldía del prologuista Víctor Goti ante el todopoderoso demiurgo y rebajando a este último a la categoría de personaje. A juicio de Ribbans, a través del prólogo "el novelista queda así reducido al nivel de su prologuista, que va a resultar una criatura de ficción que aquel mismo ha confeccionado" (1971: 109). El segundo círculo vendría a representar *la realidad textual del protagonista en la narrativa*. Una voz narrativa extradiegética – que luego mutará en intradiegética trastocando totalmente el sentido y el significado de la obra – comienza a narrar la historia del héroe Augusto Pérez. Las técnicas de que se vale para llevar a cabo la tarea de presentárnoslo como un ente abúlico, atrincherado en su mismidad, serán en buena lógica el monólogo interior, el flujo de conciencia y una especie de monodiálogos que mantendrá con su perro, Orfeo. El tercero de los círculos es el *de la realidad textual de los personajes como entes de ficción.* Augusto decide salir al mundo comenzando a entablar relaciones aquí y allá con diversos personajes dando con ello inicio a una progresiva cascada de diálogos con unos y otros. El cuarto círculo, la *realidad textual del héroe ante el que le escribe*, es el punto de inflexión de la novela. Augusto es burlado y abandonado por Eugenia, sopesa la posibilidad de suicidarse y dudando de su propia existencia real, intuyendo que no es sino un ente de ficción, decide visitar a Unamuno, quien le revela su condición de mera creación suya. Sin embargo, del desarrollo de la larga conversación que ambos mantienen se introduce un nuevo elemento que deviene fundamental para comprender la obra: la figura del lector y la necesidad de su intervención no solo para recrear el texto a través de la lectura sino para "actualizar [su] realidad potencial" (Valdés 2012: 42). Con la impugnación de la teoría narrativa mimética – que discurre del autor al lector pasando por el texto – por causa de la decisiva intervención del lector en la producción del sentido de la obra Unamuno rompió "las divisiones rígidas que existen entre autor, texto y lector [comenzando] por confundir la dimensión del autor con la del personaje" (Valdés 2012: 43). Resulta evidente a estas alturas que la novela hace saltar por los aires cualquier atisbo de verosimilitud rompiendo, con ello, las costuras del mimetismo

referencial. El último de los círculos consistiría en la representación de *la realidad textual del protagonista y del que escribe ante el lector*, lograda a través del fragmento titulado *Oración fúnebre a modo de epílogo* con el que finaliza la novela. A juicio de Valdés, la finalidad de este último monólogo reflexivo que efectúa el perro es "nada menos que fijar en el lector el poder recreativo que ejerce y que le ha dado realidad a Augusto, una realidad que consiste en la lectura y relectura de su nivola en el teatro de la imaginación" (2012: 46).

Por su parte, Ribbans, fijando su atención en los treinta y tres apartados que constituyen el núcleo de la narración, distingue tres partes que se corresponden con las tres etapas por las que discurre la historia de Augusto Pérez desde su despertar a la vida consciente hasta el desenlace donde tras reivindicar su voluntad de ser termina muriendo. Dado que el objeto de nuestra investigación versa sobre el carácter escindido de los diferentes personajes que desfilan por ella, dejándonos guiar por la división sugerida por Ribbans, nos centraremos en la odisea que experimenta Augusto desde el infantil confort del hogar materno, donde vive encapsulado, hasta que, tras adquirir consciencia de la angustia de existir, se yergue frente a su creador aspirando a proveerse de una identidad, a ser auténticamente real. Sugiere Ferraro que el itinerario que sigue el héroe, una suerte de viaje guiado por el azar y la imprevisión, es paralelo a la pretensión estética unamuniana de escribir sin un plan preconcebido, a lo que salga, al tiempo que refleja el tránsito propuesto por Kierkegaard en su ensayo *O lo uno o lo otro* desde una actitud vital estética hacia una posición ética. (2003: 129). En el fondo late la obsesión unamuniana por convertirse en irreductible agonista en la odisea de la voluntad que uno ha de experimentar en su trayecto vital. Afirma Cifo González:

> El Augusto Pérez con el que nos encontramos al comienzo de la novela es un ser pasivo, que se limita a contemplar la vida, sin dejar impronta, apegado a los recuerdos de su madre muerta. Cuando más tarde conoce a Eugenia y se entera de que tiene novio aparece en su vida una ilusión, un reto por el que luchar. Y en la misma medida que la lucha se vaya haciendo más dura, Augusto se irá haciendo más agonista, completando la autoimagen que en él está proyectando, desde el principio, su creador (2003: 75).

En el primer tramo de su vida, Augusto se revela precisamente un esteta, un individuo que, como Ulrich, el héroe de Musil, habita el reino de la posibilidad, vive como flotando en un sueño, escindido de los otros. Para Kierkegaard, lo mismo que para

Unamuno, en ese ámbito estético no hay resquicio ni para la libertad ni para su envés, la responsabilidad. Por ello, sostiene Ferraro:

> La existencia de Augusto, como individuo estético – interesado en las infinitas posibilidades de su yo – es una existencia solo mental, sin decisión alguna, un individuo que extiende su fantasía sobre la realidad de su propio yo (…) sin certeza sobre su existencia, que tiene una personalidad constantemente anhelante, siempre proyectada al infinito (2003: 128).

Efectivamente, son varios los pasajes que cubren el carácter de Augusto con los atributos de ensimismamiento, esteticismo, abulia y parálisis. El héroe deviene un puro monólogo interior cuya única acción se limita al pensamiento, o mejor, al pensamiento escéptico. Apenas hay en él el menor rastro de relación con otros personajes y menos aún el de adueñarse de un atributo que, a juicio de Kierkegaard y Unamuno, resulta fundamental para alcanzar la autenticidad: la capacidad para elegir, la voluntad, y por encima de todo, la voluntad de ser un yo, un yo eterno ajeno a las vicisitudes del tiempo, único trampolín para alcanzar la inmortalidad. Así pues, en este primer tramo de su recorrido vital, la figura de Augusto viene singularizada por los rasgos de la parálisis, el esteticismo, el escepticismo y el solipsismo. La primera escena ilustra nuestra tesis:

> Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho con la palma abajo y abierta y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento *parado* en esta actitud *estatuaria* y *augusta*. *No era que tomaba posesión del mundo exterior sino era que observaba si llovía.* (…) Y tampoco era que le molestase el tener que abrir el paraguas ¡Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda! Un paraguas cerrado es tan elegante como es feo un paraguas abierto. "Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas – pensó Augusto – tener que usarlas. (…) *La función más noble de los objetos es la de ser contemplados.*" (…) Se quedó un momento suspenso y pensando: "Y ahora, ¿hacia dónde voy?, ¿tiro a la derecha o a la izquierda?" Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. "Esperaré a que pase un perro – se dijo – tomaré la dirección inicial que él tome." En esto pasó por la calle no un perro sino una garrida moza, y tras de sus ojos se fue, como imantado y sin darse de ello cuenta, Augusto. (85-86) [la cursiva es nuestra]

Si transcribimos un fragmento tan largo es porque refleja las diversas ideas que venimos manejando. El narrador nos presenta al héroe como un individuo sin iniciativa, nada pragmático. Así, su propio nombre y su figura evocan la parálisis: estatuaria y augusta. Por otro lado, como buen esteta, el héroe se reconoce un espectador de la vida que prefiere contemplar el objeto a usarlo. Carece de planes previos que dirijan sus acciones y así él mismo, sin intervención del narrador, nos advierte de que, ignorando

qué camino tomar, mostrándose incapaz de elegir, se dejará guiar por el azar. Por otra parte, subrayamos que la lluvia que asoma al inicio del pasaje simboliza el bautismo de un individuo que nada exige a la vida como pone de manifiesto esa mano con el dorso hacia abajo para comprobar si llueve.

Adscrito al linaje del héroe ocioso, en la línea de Des Esseintes y Oblomov, Augusto es otro rentista que no se plantea ponerse a trabajar, porque, en el fondo, "¡qué ha de tener que hacer un hombre, qué ha de tener que hacer! (…) ¡No, yo no soy un vago! Mi imaginación no descansa. Los vagos son ellos, los que dicen que trabajan y no hacen sino aturdirse y ahogar el pensamiento ¡El trabajo! ¡El trabajo! ¡Hipocresía!" (86) Todo este flujo de conciencia arrecia mientras pasea por la calle sin reparar en que habla consigo mismo. Los monólogos se suceden en esta primera parte de la narración en la que apenas intervienen otros personajes. Situación que conduce al héroe a poner en duda la realidad de su propia vida, una "vida nebulosa" (91) donde la presencia más sólida es paradójicamente la de su difunta madre, dominadora y protectora a partes iguales. En un momento determinado mantiene un mono-diálogo con Orfeo en el que se pregunta de dónde ha brotado Eugenia, el objeto de su amor.

> ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo? (…) ¿y qué eres tú, Orfeo?, ¿qué soy yo? Muchas veces se me ha ocurrido pensar, Orfeo, que yo no soy, e iba por la calle antojándoseme que los demás no me veían. (…) ¡Qué vida esta, Orfeo, qué vida, sobre todo desde que murió mi madre! Cada hora me llega precedida por las horas que le precedieron; no he conocido el porvenir (…) Estos días que pasan…este día, este eterno día que pasa…deslizándose en niebla de aburrimiento (…) Esta es la revelación de la eternidad, Orfeo, de la terrible eternidad. Cuando el hombre se queda a solas y cierra los ojos al porvenir, al ensueño, se le revela el abismo pavoroso de la eternidad (…) (116-117).

A propósito del aburrimiento aludido por el personaje, otra señal inequívoca de que nos hallamos en presencia de un atribulado héroe escindido, asociada a un íntimo recogimiento, es su inclinación al *spleen*, a esa especia de melancolía difusa, de tristeza indefinida e inmotivada que aboca a la abulia y que no es sino "el fondo de la vida, el que ha inventado los juegos, las distracciones, las novelas y el amor" (103). Augusto confiesa haber vivido sumergido bajo un manto de aburrimiento "inconsciente – casi todos los hombres nos aburrimos inconscientemente – desde que murió mi santa madre" (103). Y es que, en homenaje a los poetas del simbolismo francés, sugiere que "la niebla de la vida rezuma un dulce aburrimiento, licor agridulce" (103).

Otro atributo de que se reviste la personalidad abúlica de este primer Augusto es el de un *escepticismo hamletiano*, como lo califica su amigo Víctor Goti en el prólogo, que lo condujo "hasta a dudar de su propia existencia" (73). No es, por cierto, la única referencia textual a la naturaleza escéptica, y con ello, irresoluta, de Augusto. Cuando Victor Goti más adelante le sugiere casarse con Eugenia, Augusto le confiesa que "[le] asaltan las dudas" (228). Goti le replica que no se preocupe, "pequeño Hamlet, [porque] dudas, luego piensas [y] piensas luego dudas y pensar es dudar y nada más que dudar. (…)" (228). Ahora bien, si hay un pasaje donde se hace patente el carácter dubitativo del personaje este es aquel en el que el héroe, ya al final del relato, cuando parece asumir el trágico destino al que lo aboca su creador, soliloquia al modo hamletiano pronunciado las siguientes palabras:

> A dormir…, a dormir, a soñar… ¡Morir…, dormir…, dormir…, soñar acaso!... Pienso, luego soy; soy, luego pienso… ¡No existo, no! ¡No existo…, madre mía! Eugenia…Rosario…Unamuno…- y se quedó dormido (268).

Hamlet y Augusto comparten una estructura psicológica idéntica basada en el escepticismo y una inseguridad ontológica cuya raíz tiene su origen, a juicio de Roberts, en que ambos carecen de,

> figuras o valores fuertes que puedan guiarles; a ambos les falta una figura paterna y los dos acaban de ser *abandonados* por sus madres. Hamlet por la supuesta infidelidad de su madre y Augusto por la reciente muerte de la suya. Aun así, los dos son controlados por presencias fantasmales: Hamlet por la de su padre real y Augusto por de su padre sucedáneo, el personaje Unamuno (…) (2003: 107).

Ambas presencias fantasmales controlan el drama y el relato desde fuera para terminar sumiendo a los héroes en un océano de dudas entre el determinismo y el libre albedrío, como el propio Augusto confiesa cuando se acusa a sí mismo de padecer una especie de manía introspectiva que hace de él "un Hamlet muy del siglo XX, más escéptico, más atemorizado y paralizado por la vida, más retraído, más absurdo quizá que su antecesor" (Roberts 2003: 109).

Dado que para Unamuno la realidad más real es la realidad íntima, la realidad interior de cada ser humano, empleará todos sus esfuerzos creativos en construir textos aptos para dar buena cuenta del conjunto de percepciones, sensaciones y pensamientos de sus personajes. Su obsesión por escudriñar la conciencia del hombre, el ángulo de

visión desde el que observa y trata de conocer el mundo, fue un motivo central a lo largo de su obra. Así, en un ensayo suyo de 1904, titulado *Adentro*, sugería que para escribir había que abandonar aquello que se mueve tan solo en el espacio exterior y (dirigiéndose a una segunda persona del singular)

> Busca el otro, tu ámbito interior, el ideal, el de tu alma. Forcejea por meter en ella el universo entero, que es la mejor manera de derramarte en él. Considera que no hay dentro de Dios más que tú y el mundo y que si tú formas parte de éste porque te mantiene, forma también él parte de ti, porque en ti lo conoces. En vez de decir, pues ¡adelante! o ¡arriba!, di: ¡adentro! (Unamuno 1970: 56-57).

Pues bien, para lograr este objetivo, y por lo que a *Niebla* se refiere, Unamuno se sirve del monólogo interior y del flujo de conciencia y así ser capaz de representar la existencia nebulosa del héroe – su vida de sueño y ensueño – pues ambas técnicas le permitían acceder directamente a su pensamiento. Así, por ejemplo, justo después de enterarse de que su amada responde al nombre de Eugenia – "Eugenita la pianista" (98) en palabras de Víctor Goti – el héroe da rienda suelta a su particular corriente de conciencia; con la letra en cursiva queremos subrayar la yuxtaposición de enunciados referidos a diferentes pensamientos en el fluir de la conciencia del héroe:

> ¿Por qué el diminutivo es señal de cariño? – iba diciéndose Augusto camino de casa – ¿Es acaso que el amor achica la cosa amada? ¡Enamorado yo! ¡Yo enamorado! ¡Quién iba a decirlo!... Pero ¿tendrá razón Víctor? ¿Seré un enamorado *ab initio*? Tal vez mi amor ha precedido a su objeto. Es más, es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído de la niebla de la creación. (…) ¿Y qué es amor? ¿Quién definió el amor? Amor definido deja de serlo… *Pero, Dios mío, ¿por qué permitirá el alcalde que empleen para los rótulos de los comercios tipos de letra tan feos como ese? Aquel alfil estuvo mal jugado.* ¿Y cómo me he enamorado, si en rigor no puedo decir que la conozco? ¡Bah!, el conocimiento vendrá después. El amor precede al conocimiento y este mata a aquel (…) Al llegar a este punto cruzó Augusto con Eugenia y no reparó en ella. (…) (100).

Otro ejemplo: el séptimo capítulo en su totalidad – cuya transcripción omitimos dada su larga extensión – consiste en un soliloquio que Augusto pronuncia en presencia de Orfeo. A juicio de Ardila, Unamuno percibió en el flujo de conciencia "tanto un modo de entender la concepción de los procesos históricos como un método narrativo mediante el cual penetrar en el subconsciente de los personajes de ficción y así definir la interiorización de la cual carecía la novela del Realismo" (2012: 463). Utilizado de forma un tanto rudimentaria en *Amor y pedagogía* será precisamente en *Niebla* cuando a través de ambas técnicas logre el efecto de fundir la realidad textual externa al personaje

con su realidad interior "mediante la inserción en la trama de un número considerable de monólogos interiores en los que el protagonista se abstrae hasta convertirlos en la realidad dominante" (Ardila 2012: 464). A su juicio, en ello influyó decisivamente la lectura que hizo de *Hambre*, la novela de Knut Hamsun que ha sido objeto de disección en este trabajo y que, como hemos visto, consiste casi toda ella en un puro monólogo interior, pues así se infiere, dice Ardila, de "las glosas léxicas y los diez pasajes que Unamuno señaló en su copia [de la novela]" (2012: 463). Unamuno fijó su atención no solo en los numerosos pasajes construidos sobre la base del monólogo interior y el flujo de conciencia sino en las posibilidades de dotar de vida y realidad auténtica al héroe que era capaz de proporcionar una técnica narrativa tan novedosa como aquella en la que se fusionan sus realidades consciente y subconsciente. Así, por ejemplo, en varios pasajes tanto de *Hambre* como de *Niebla* "las acciones del personaje se acometen como si fuesen dictadas por una fuerza interior, instintiva o subconsciente que en ocasiones lo hace caminar sin darse cuenta de ello" (Ardila 2012: 457). Sin proponérselo, Unamuno se convirtió en un epígono del escritor modernista entregado a la tarea de "lograr el paso franco a la intimidad más honda y más remotamente abisal del ser humano y su subconsciente" (Ardila 2012: 463).

Concluyendo, en esta primera etapa de su despertar a la vida consciente, el héroe se ha revelado "un hombre sin carácter, que no ha entrado para nada en la vida, que puede decirse que no vive según el criterio unamuniano" (Ribbans 1971: 113). Un hombre ajeno a cualquier amago de acción, para quien "el azar es el íntimo ritmo del mundo, el alma de la poesía (…) [que guía su] vida mansa, rutinaria, humilde (…) tejida con las mil pequeñeces – penas y alegrías – embozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes" (91). Al final de esta primera parte, y a través de las meditaciones del héroe en torno a si estaba, o no, predeterminado su encuentro con Eugenia, queda planteada la cuestión fundamental de la novela: el libre albedrío frente al determinismo. En cualquier caso, afirma Ribbans, "el Augusto estético y nebuloso del principio es la consecuencia de la disociación de su alma del cuerpo. Los ojos de Eugenia han hecho que su alma descarte las ociosas especulaciones estéticas para reunirse con el cuerpo y constituir una personalidad" (1971: 121). Alejándose progresivamente del esteticismo, Augusto cruza el umbral de la elección existencialista para instalarse en el estado más auténticamente humano, aquel estado propugnado por Kierkegaard: la ética; así, decide

entrar en casa de Eugenia, quizá, para casarse. Pero es justamente ahora, como él mismo confiesa, cuando "empieza a dolerme en su cogollo el alma, gracias al amor, Orfeo. Y el alma misma, ¿qué es sino amor, sino dolor encarnado?" (118). Es pues en este momento cuando comienza a sentir "el más triste y el más dulce de los dolores: el dolor de vivir" (118).

Da inicio la segunda etapa en el trayecto emprendido por Augusto; una etapa construida a partir de su entrada en contacto con el mundo, con una hasta entonces desconocida realidad exterior. En la persecución de su objetivo – el amor de Eugenia – el héroe, más que trabar relaciones con unos y otros, comienza a ser consciente de la existencia de esa realidad externa y, por tanto, de su propia realidad, hasta entonces experimentada como algo irreal, nebuloso, un sueño. Como sostiene Shaw, "la niebla de la existencia – símbolo de la inconsciencia y el encubrimiento de la inquietud metafísica tras los detalles de la vida diaria – se aclara por influencia del amor" (1978: 89); ahora bien, le confiesa Augusto a Orfeo, esto es así únicamente con la finalidad de revelar "el abismo pavoroso de la eternidad" (117). El narrador enuncia que "para él [Augusto] empezaba a estar el mundo iluminado por una nueva luz misteriosa desde dos grandes estrellas invisibles que refulgían más allá del azul del cielo, detrás de su aparente bóveda. Empezaba a conocer el mundo" (124). Y unas páginas más adelante leemos cómo "sentíase otro Augusto (…) Pisaba con más fuerza, respiraba con más libertad" (129). El propio héroe advertía en su interior la presencia de un motor que le impulsaba a vivir y a sentir que estaba viviendo: "ya tengo un objetivo, una finalidad en esta vida, y es conquistar a esta muchacha o que ella me conquiste" (129). En un diálogo posterior mantenido con Rosario, otra mujer por la que siente cierta atracción, le confiesa que antes [de conocer a Eugenia y trazarse el objetivo de conquistarla] "yo no vivía, ahora vivo; pero ahora que vivo es cuando siento lo que es morir" (143).

Afirma Zavala que "deliberadamente todo el texto es un juego de espejos, de incógnitas, enfrentados en una red de afirmaciones, réplicas y dudas; unos y otros se dividen en personajes contradictorios: el conflicto acosa a autor y personajes en el diálogo sin fin de su propia conciencia" (1991: 79). Es decir, la novela toda es una suerte de polifonía donde es posible escuchar voces diversas y contradictorias. De este modo, conforme Augusto va dejando atrás una existencia fundamentalmente estética,

pasiva e inauténtica y se aproxima a una vida marcada por la presencia cada vez mayor del compromismo, experimentando los peligros y riesgos del vivir, se ve necesariamente empujado a abrirse *al otro*. Pues bien, para la representación más fiel de la mutación que experimenta el héroe, de su apertura al mundo, se antoja imprescindible la profusión del diálogo, a pesar de lo cual, el recurso al soliloquio y al monólogo sobre su fantasmal identidad continúa ocupando no poco espacio en el relato Así, por ejemplo, meditando sobre su rivalidad con Mauricio por conquistar a Eugenia, Augusto se detiene a divagar en torno al significado *de ser otro*: "¿otro?, ¿otro qué? ¿es que acaso yo soy uno?" (129) Y dado que su cerebralismo no es capaz de detener su propia fuerza inercial, continúa reflexionando sobre su amor para con Eugenia, diciéndose sí mismo:

> Soy otro, soy el otro, pero es que ¿no hay otras? ¡Sí, hay otras para el otro! Pero como la una, como ella, como la única, ¡ninguna!, ¡ninguna! Todas estas no son sino remedos de ella, de la una, de la única, ¡de mi dulce Eugenia! ¿Mía? Sí; yo por el pensamiento, por el deseo, la hago mía. Él, el otro, es decir, el uno, podrá llegar a poseerla materialmente; pero la misteriosa luz espiritual de aquellos ojos es mía ¡mía, mía! (130).

En esta segunda parte Augusto despierta a la vida amorosa descubriendo en la mujer un mundo hasta entonces inexplorado que, a juicio de Johnson, representa "la dimensión sensual o práctica de la vida, mientras que la mayoría de los personajes masculinos personifican una aproximación intelectualizada" (1997: 157). Augusto padece un déficit epistemológico que le lleva a amar la imagen que de Eugenia se hizo nada más verla, esto es, amarla a priori, e incluso a no percatarse de su presencia aunque ella pase junto a él mientras pasea por la calle pensando precisamente en ella. Así, justo después de sentirse atraído por Eugenia, el leitmotiv del relato, "la garrida moza que le llevara imantado tras de sus ojos" (87), da comienzo una sucesión de monólogos y soliloquios que reflejan su disposición natural a hilvanar pensamientos y evocaciones con los que construye su visión del mundo, un mundo escindido de la realidad externa. "Mi Eugenia, sí, la mía – iba diciéndose – esta que me estoy forjando a solas, y no la otra, no la de carne y hueso, no la que vi cruzar por la puerta de mi casa (…)" (91).

En cualquier caso, en este segundo tramo de su peripecia existencial guiada por una apertura al mundo exterior, por el florecimiento de la búsqueda del amor y el deseo, Eugenia representa una primera aproximación pues más tarde también se sentirá atraído por Rosario y la propia Liduvina y así, piensa, "¡cuánta mujer hermosa hay desde que

conocí a Eugenia!" (131). De hecho, las tres representan tres modos distintos de adquirir conocimiento sobre el mundo: Eugenia, la imagen mental, Rosario, la imagen sensorial y Liduvina, la imagen fisiológica. "Tengo, pues, tres [mujeres]: Eugenia, que me habla a la imaginación, a la cabeza; Rosario, que me habla al corazón, y Liduvina, mi cocinera, que me habla al estómago" (219). Víctor Goti, por su parte, le dice al respecto: "has pasado de lo abstracto a lo concreto y de lo concreto a lo genérico, de la mujer a una mujer, y de una mujer a las mujeres. (…) [aunque] tu enamoramiento es cerebral" (133). Es entonces cuando, por vez primera, Víctor le insinúa si acaso no será él mismo, de tan cerebral, "una pura idea, un ente de ficción" (133).

En el tránsito que experimenta el héroe, desde un incial esteticismo paralizante hacia una posición éticamente comprometida consigo mismo alcanzable a través de la acción, Unamuno, como ya postuló Kierkeegard, propone el matrimonio como forma plena de existencia porque "significa la asunción, la elección de la temporalidad con los riesgos y consecuencias que ella tiene: la muerte como posibilidad de perder todo y el mismo envejecimiento, más visible cuando nace un hijo" (Ferraro 2003: 130) dado que es entonces cuando de la paternidad surge el sentido de la responsabilidad. Considerada como la senda más profunda de experimentar la existencia y el dolor que ella acarrea, Augusto confiesa que tiene que casarse, "¡no tengo más remedio que casarme…, si no, jamás voy a salir del ensueño! ¡Tengo que despertar!" (240). La ética del amor y no la estética del enamoramiento, la voluntad de ser – y de ser en relación con otro – y no el deseo, muestran al héroe una verdad que le golpea el pensamiento: la de que "la relación es el absoluto, el universal" (Ferraro 2003: 130). En sus propias palabras: "El sueño de uno solo es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos es ya la verdad, la realidad. ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?" (145).

Así pues, cerebralmente enamorado de Eugenia pero sensualmente atraído por Rosario, Augusto se ve obligado a decidir si casarse o no y con quién, se ve empujado a abandonar el reino de la posibilidad y lanzarse a la elección. Son varios los personajes que tratan de animarlo o disuadirlo como el mismo Avito Carrascal, a quien Unamuno recupera de su anterior *Amor y pedagogía*, y quien a la vista del catastrófico resultado que su método pedagógico provocó en su hijo le sugiere que se case "intuitivamente, no

deductivamente, con el corazón" (150). Frente a las alternativas que se le presentan, nuestro héroe se siente vivir y hacerlo emancipado de su pasividad originaria:

> [Eugenia] quiere jugar conmigo como si yo fuera un piano (…), como si yo fuese un muñeco, un ente, un don nadie… ¡Y yo tengo mi carácter, vaya si lo tengo, yo soy yo! Sí, ¡yo soy yo! Le debo a ella, a Eugenia, ¿cómo negarlo?, el que me haya despertado mi facultad amorosa; pero una vez que la despertó y suscitó no necesito ya de ella; lo que sobran son mujeres. (…) Ella, Eugenia, me ha bajado del abstracto al concreto, pero ella me llevó al genérico y han tantas mujeres apetitosas, tantas, tantas… ¡Tantas Eugenias! ¡Tantas Rosarios! (…)" (187).

Pero finalmente, y siguiendo el consejo de Víctor Goti, comprendiendo que no puede dejar que toda su vida transcurra en un estado de autorreflexión permanente, Augusto toma una decisión definitiva e irrevocable como es la de declararse a Eugenia y, con ello, "vivir agonísticamente en el crisol del matrimonio" (Ribbans 1971: 131). Para entonces Augusto se muestra capaz de sentir no solo que ha dejado de vivir como inmerso en un sueño, sino que comienza a rebelarse, a exigir su reconocimiento, a afirmar su personalidad. Sin embargo, acto seguido el narrador desinfla su globo de la exaltación del yo al expresar que "solo a solas se sentía él; solo a solas podía decirse a sí mismo, tal vez para convencerse: "¡Yo soy yo!"; ante los demás, metido en la muchedumbre atareada o distraída, no se sentía a sí mismo" (188). Y es que Augusto no deja de barruntar que acaso los seres humanos no seamos sino "¡todos caretas, todos cómicos!" (181) que representamos, cada uno de nosotros y a través del lenguaje – ese "producto social hecho para mentir" (181) – un papel alejado, en tanto que tal, de la única verdad que no es otra que la vida fisiológica, la vida del "hombre fisiológico, el que no habla, el que no miente" (181). En otras palabras, pese a que nuestro héroe ha ido cobrando consciencia de que existe a través del conocimiento de la alteridad – con el otro puede llegar uno a construirse su realidad – lo cierto es que su carácter escindido continúa incólume: es un individuo irreductiblemente replegado sobre sí mismo.

Arribamos de esta manera al final de la odisea existencial que le ha conducido a Augusto a ser consciente del dolor del vivir. Tras haber sido burlado y abandonado por Eugenia, Augusto mantendrá un diálogo con Víctor – previo a la catártica conversación que tendrá con el autor-narrador devenido personaje – en el que le confiesa que a consecuencia del sufrimiento causado por la forma como ha sido burlado y abandonado ha experimentado un renacer, "un nacer de veras y para sufrir, para morir" (249). Víctor

le replica que, efectivamente, "el segundo nacimiento, el verdadero, es nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante, de que estamos siempre muriendo" (249). Tras esta conversación, desesperado y decidido a suicidarse para terminar con el dolor y la pena, Augusto decide consultarlo "conmigo, el autor de este relato" (253). Es ahora cuando tiene lugar la famosa entrevista que mantienen Augusto, ente de ficción, y Unamuno, creador devenido ente de ficción. Es ahora cuando, sostiene Ribbans, "los planos de ente de ficción y de autor – y lector – se funden por completo: la agonía de Augusto refleja la agonía del hombre existencialista a quien la vida tan evidentemente mortal le parece un terrible capricho" (1971: 137). Para Zavala, a partir de esta escena entre autor/personaje "se desencadena una contrapunto de polifonías, de divisiones del sujeto, escindido interiormente" (1991: 78).

Es en este momento cuando eclosiona el conflictivo debate entre determinismo y libre albedrío, que tanto obsesionaba a Unamuno, y cuya integración en el texto requería la adopción de técnicas compositivas alejadas del realismo mimético. Porque no se trata solo de verter los diversos argumentos que sostienen a ambas posiciones filosóficas a través de sucesivos diálogos. La entidad del conflicto filosófico propuesto por Unamuno exige construir el personaje de manera muy distinta a como lo hace el escritor realista, al ser necesario dotarle de una autonomía ausente en el realismo. En otras palabras, si a tal fin Unamuno prescinde de muchos de los elementos con los que el mimetismo referencial elabora sus personajes, por ejemplo, omitiendo cualquier tipo de descripción física o psicológica, lo cierto es que, a cambio, el personaje resultante de su creación logra dar una impresión mayor de vida al encarnar "una verdad humana más honda (…) [pues] todos los héroes de lo que llamamos ficción, todos los hombres arquetipos y creadores viven no por lo que se llama realismo" (Unamuno 2012: 293). Partiendo de esa idea capital suya de la inevitable fusión de realidad y ficción, a partir de la intuición profunda de que nadie – ni ser de ficción ni ser empírico – está libre de negar su condición de ente de ficción, creación de un demiurgo, sueño de un soñador, el personaje novelesco ha de ser construido de tal manera que nazca "vivo, destinado a una verdad superior, menos real pero más verdadero" (Unamuno 2012: 292). La narrativa unamuniana exige la presencia de un tipo de personaje autónomo con el que, desde otro ángulo de visión, poder "encarnar la problemática relación entre creador y criatura que constituye el tema culminante de la obra" (Ribbans 1971: 129). Este hecho se torna

fundamental para nuestra investigación dado que uno de los aspectos en cuyo estudio nos hemos sumergido es precisamente la relación entre la problematicidad de la identidad del individuo en la modernidad occidental, en trance de disolución, y su representación textual. La progresiva adquisición de conciencia de la existencia por parte de Augusto, y por tanto de la angustia vital que ello acarrea, requiere que el héroe se revista de una autonomía, una voz, desconocida en la novela realista. En este sentido, sostiene Fernando de Toro, un procedimiento para alcanzar la autonomía del personaje unamuniano pasa por imponerse sobre la figura del autor. Explica De Toro:

> El creador concibe al personaje e inmediatamente este se le va imponiendo al autor por las características inherentes a su naturaleza. (…) el autor solo crea al personaje, ya que es este quien se hace a través de la narración en su constante dialogar y monologar, adquiriendo así su autonomía. Su vida autónoma no depende del autor sino del lector como coautor [pues] es el lector de todas épocas el que va transformando y configurando al personaje en nuevas dimensiones insospechadas por su creador (De Toro 1981: 360).

Así, la conversión del autor Unamuno en ente de ficción colocándose al mismo nivel textual que sus personajes confunde "los niveles de realidad dentro del marco que conforma la narración propiamente tal de la novela" (De Toro 1981: 361). Gracias a ello, la perspectiva estética que nos permite afirmar la modernidad del texto nos devuelve al plano metafísico. Unamuno insiste en dotar de vida a sus personajes que de esta forma adquieren una realidad concreta y sustancial, separada del autor. Pero si afirmamos que esta perspectiva nos devuelve al plano filosófico es porque sostenemos que la presencia del personaje autónomo en la novela unamuniana – y Augusto Pérez, efectivamente, va adquiriendo esa autonomía conforme se desarrolla la trama – obedece a la actitud existencial del autor, una actitud que elabora los personajes a partir de su ansia de inmortalidad, de no morirse como hombres de carne y hueso, de ser algo más real que el hombre histórico. "El personaje autónomo nace de la compleja problemática existencial de Unamuno expresada a través de la congoja, concepto clave de su sentido trágico de la vida" (De Toro 1981: 361)[47]. Para Zavala, este último estadio de la novela revela el carácter disociado de Augusto, "pero disociado dentro de sí; dista mucho de ser

[47] No obstante, a juicio de Ribbans, Unamuno no consigue satisfacer su pretensión de construir personajes vivos dotados de autonomía; "la idea en que tanto insiste Unamuno de que sus personajes son de carne y hueso es un puro mito. (…) Augusto es un ente dudoso y nebuloso, escasamente vivo, un ser mental artificioso, nivolesco y no humano" (1971: 140).

el doble como disociación dentro de seres que son personajes, a la usanza tradicional. Augusto está disociado respecto al escritor/creador. En él, cada palabra, cada estado, desgarra el vivo fluir de la conciencia en su diálogo infinito" (1991: 80).

Una prueba de esta idea que venimos sosteniendo la hallamos en el fragor de la batalla dialéctica que mantienen ambos, Augusto y Unamuno, cuando, tras haberle sido revelado su condición de mero ente de ficción y repuesto del susto, Augusto le replica:

> No será, mi querido Don Miguel, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad ni vivo ni muerto… No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo… (255) [Augusto le implora seguir viviendo, expresa su evidente voluntad de ser]: ¡Quiero vivir, vivir…y ser yo, yo, yo! (260).

Sublevándose Augusto se convierte "en un agonista sin ambages, con el desesperado yo energuménico de la pasión final" (Ribbans 1971: 136). El héroe se muestra, a estas alturas, inasequible al desaliento en su reivindicación identitaria, en la afirmación de su carácter: él quiere ser. La conversación concluye cuando Unamuno le asegura que nada podrá impedir que muera. Es entonces cuando emerge al texto un último, y decisivo, elemento a través del cual el autor configura su artefacto narrativo: el lector, una instancia co-creadora cuya cooperación hermenéutica deviene fundamental para poder dar un sentido completo a la obra. Como sostiene Álvarez Castro, "en la concepción unamuniana del proceso de comunicación literaria, la obra constituía un ente autónomo con respecto a su creador y era el lector, no el autor, quien poseía la última palabra a la hora de otorgarle sentido" (2019: 100). Oigamos la voz del héroe:

> No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de la que salió… ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera, se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! (…) (261).

Ya aludíamos antes a la necesaria intervención de la figura del lector para comprender el sentido último de la novela cuando nos hemos referido a su estructura. En este sentido, Unamuno se revela partidario de una idea que entronca con una de las tesis esgrimidas por la vanguardia como es la de involucrar al lector en la construcción de una obra de arte – aspecto inédito e insólito en una obra realista – "despertándolo de su cotidianidad e integrándolo en la vida verdadera" (De Toro 1981: 364). Unamuno se

afanó en la búsqueda de formas y técnicas que le permitieran expresar una filosofía viva – ajena, como apuntamos, a cualquier asomo de sistematicidad – apta para ser sentida por el lector como tragedia y problema. A tal fin, trató por un lado de soslayar el riesgo de la abstracción propia del academicismo sistemático y por otro de evitar incurrir en un insípido realismo compositivo, repudiando toda "novelística realista de comunidad y descripción" (Ribbans 1971: 142).

Desesperado por el trágico destino al que se ve abocado – "la nada le parecía más pavorosa que el dolor. ¡Soñar uno que vive…, pase; pero que le sueñe otro…!" (262) – Augusto se entrega a profundas y desesperadas meditaciones concluyendo que él no puede morir dado que solo muere quien está vivo, el que existe, y dado que él solo existe como ente de ficción resulta no ser sino inmortal. Al fin y al cabo, "un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal (…) Los inmortales no vivimos, y yo no vivo, sobrevivo ¡yo soy idea, ¡soy idea!" (264). Finalmente, tras lanzarse a comer desaforadamente acaba muriendo de indigestión; a juicio del médico que certifica su deceso, "de tres cosas – corazón, cabeza y estómago – de todo el cuerpo, por síntesis." (269). Ahora bien, si atendemos a la insinuación que Liduvina le hace al médico – "pues yo creo que a mi señorito se le había metido en la cabeza morirse, y, ¡claro!, el que se empeña en morirse, al final se muere" (269) – no resulta tan claro si Augusto ha muerto por decisión del autor de la novela, que imagina una indigestión como causa de su muerte, o si lo hizo por decisión propia, si se suicidó. Porque como Ribbans concluye:

> De la posibilidad, algo remota, de que Augusto sea capaz de decidir su suerte por sí mismo depende la esperanza, igualmente dudosa, de que los humanos todos tengan libre albedrío, dispongan de sus propios destinos y no estén expuestos a que se les aniquile despiadada y arbitrariamente (1971: 138).

La niebla es el símbolo que flota a lo largo de todo el texto. Porque nebulosa es su vida tal y como la siente el héroe en un principio, envuelto en un sueño, impregnado de dudas, paralizado. Y porque niebla es también el símbolo de la muerte, de la nada y el silencio del que uno procede y al que uno regresa tras un paréntesis también de niebla entendida como ilusión, como ficción de vida. Afirma Savignano que "al hombre que vive en un universo sin sentido al final se le descubrirá la nada" (2003: 190) y Augusto ha despertado del sueño de la ignorancia para sumirse en la lúcida pesadilla de una niebla sin fin.

A nuestro héroe nunca dejaron de asaltarle las dudas propias de un escepticismo hamletiano que le dificultaba lanzarse a actuar y que, cuando lo hizo, cuando decidió atreverse a experimentar el mundo, sus acciones le condujeron a la dolorosa consciencia de existir, de la angustia que toda existencia lleva consigo, de tener que morir. En un momento determinado de su particular odisea, Augusto le confiesa a Víctor sus dudas, "se me antoja que me están inventando" (177), le dice. Vertiginosa posibilidad frente a la cual Augusto monologa una vez más:

> Y esta mi vida, ¿es novela, es nivola o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios, o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para acunar su sueño? (…) ¡Ay, mi Eugenia!, ¡mi Eugenia! Y mi Rosarito… (177)

9. EL HÉROE ALIENADO DE BENJAMÍN JARNÉS: JUAN SÁNCHEZ O LA FRENÉTICA BÚSQUEDA DE UNA PERSONALIDAD SINGULAR

Juan Sánchez y Sánchez, el hombre firmado y rubricado, lleva su rúbrica tatuada en su piel como prueba fidedigna de su anhelo de identidad, un *universal ambulante*, un hombre-tipo que pulula por el templo de la modernidad, una gran ciudad de finales de los años veinte, un pequeño burgués casado y engañado por su socio y su mujer, le confiesa a Arturo, a quien acaba de conocer en el Banco agrícola, que vive sumido en una abrumadora tragedia de honda raíz, anterior a su 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 aun suponiendo que exista, *no soy*." (…) Es desesperante no tener nada mío. (…) ¡Si yo pudiese, al menos, no ser nada, pasar inadvertido! Pero hay algo peor que todo eso: ser otro cualquiera, uno que casi nunca me gustaría ser (Jarnés 1996: 46 y 48).

Locura y muerte de Nadie, novela escrita por Benjamín Jarnés e inscrita en la narrativa española de vanguardia, está protagonizada por Juan Sánchez, otro héroe escindido que sufre los efectos de un estado mental propio de las sociedades modernas como es el de la alienación – la pérdida del sentimiento de la propia identidad – que lo sumirá en una espiral de búsqueda obsesiva por adquirir una personalidad que lo singularice del resto de individuos que integran la masa urbana. Porque no se trata solo de ser un individuo consciente de su individualidad, sino de adquirir una personalidad, de llegar a ser alguien. Esta es la búsqueda que emprenderá nuestro héroe Juan Sánchez. "La individualidad – sostiene Illie – es, en cierto modo, semejante a un recipiente, vacío o lleno, con límites fijados mediante el contacto con el mundo exterior: la personalidad es aquello que está contenido. No es suficiente con ser simplemente un individuo: [uno] tiene que dotarse también de características personales" (1983: 228). Así, a juicio de Arturo, el punto de vista que adopta el narrador para contar la historia y que, como tendremos ocasión de observar, también padece alguna forma de escisión, Juan Sánchez se constituye en un "místico amante de la personalidad, fanático perseguidor de su propia esencia" (47).

En consonancia con uno de los rasgos más característicos de toda obra de arte vanguardista, como es el de su carácter inconcluso, su naturaleza abierta, cualidad esta ausente en la obra realista – la novela decimonónica cierra el relato sin dejar abierto ningún resquicio – también la narrativa jarnesiana se reviste con este rasgo: sus novelas, tras ser publicadas, suelen ser objeto de enmienda en forma de adición o modificación. Jarnés concibe su labor creadora como "un incesante *work in progress* que no se interrumpe por el hecho de la publicación de una fase elaborativa del texto. (…) [Así] en todas las novelas existe un relato seminal, uno o varios embriones narrativos a partir de cuyo ensamblaje y *amplificatio* se generó la novela final" (Ródenas 2007: 48). Según Martínez Latre, la concepción jarnesiana de la novela como un género abierto se refleja en la estructura formal de sus obras.

> Rechaza soluciones definitivas que entrañarían un juicio positivo o negativo al abocar al personaje al éxito o al fracaso en su proceso vital. De aquí que el desarrollo de la acción novelesca sea lo suficientemente abierto como para ser susceptible de variantes en nuevas ediciones o, incluso, pueda insertarse en otros relatos novelísticos. (Mtnez. Latre 1979: 44)

Un claro ejemplo de esta singularidad jarnesiana lo constituye *Locura y muerte de Nadie*, novela que conoce varias versiones. Una primera, integrada por los cuatro primeros capítulos de la primera edición que vio la luz en 1929, fue publicada en *Revista de Occidente* en enero de 1928. Así como para Emilia de Zuleta esta primera versión constituye más un esbozo que una primera edición, para Calderón, en cambio, "presentaba una estructura coherente y nos introducía en el hilo argumental y los conflictos principales de los personajes ejes de la narración" (Calderón 1985: 296) no pudiendo ser calificada de mero anticipo de aquella que la crítica consideró la primera versión, la de 1929. Versión esta que, por otra parte, sirve de base para el análisis efectuado por Zuleta, "puesto que una obra literaria alcanza su dimensión cabal solamente cuando es publicada, cuando llega a su lector y completa, de este modo, la relación nacida de la voluntad de decir algo a alguien" (Zuleta 1977: 174). Porque fue esta versión la que su autor decidió publicar y con ello la que vino teniendo vigencia real a medida que iba desplegándose toda su obra y que esta iba formando parte del proceso de la historia literaria. Por lo que atañe a esta investigación, siguiendo el criterio mantenido por buena parte de la crítica, fundaremos nuestro particular estudio del héroe sobre la tercera y definitiva versión, la de 1937, editada por Joaquín de Entrambasaguas

en 1961. Compartimos la opinión de Calderón según la cual esta última versión, que incorpora modificaciones y ampliaciones en forma de digresiones ensayísticas y una mayor y mejor caracterización de los personajes – "desmesurada e innecesaria", a juicio de Zuleta (1977: 177) – destaca por el hecho de que "ahora la atención se repartirá entre dos conflictos dramáticos: el gran problema existencial de Juan Sánchez – nuestro particular foco de atención – y la historia de amor y celos de Matilde, su cónyuge, y Arturo, el continuo interlocutor y confidente del que va buscando en la vida una manera de realizarse, de ser Alguien" (1985: 302). A juicio de Calderón, la versión de 1937 supera a las anteriores dado que permite contemplar la "gran madurez narrativa" (1985: 303) alcanzada por su autor.

Desde otro ángulo, *Locura y muerte de Nadie* constituye un texto paradigmático de la narrativa de vanguardia practicada por prosistas adscritos a la llamada Generación del 27, o con mayor precisión, prosistas del también conocido como *Arte Nuevo*[48], entre los cuales Benjamín Jarnés ocupa un lugar cimero. Esta novela, como su obra toda y la de muchos de sus coetáneos, destaca por su manifiesto rechazo del realismo en tanto que reproducción mimética de la realidad. Como nos recuerda Martínez Latre, Jarnés repudiaba la consideración de la realidad como algo dado, objetivo y con un significado unívoco. Distinguía varios niveles de realidad que habían de ser tenidos en cuenta en la elaboración de un texto de ficción narrativa. Junto a la realidad inmediata o exterior, origen mismo de la creación literaria, aunque carente de perspectiva – realidad de la que efectivamente se había de partir – el escritor, dejándose guiar por su sensibilidad única e intuición y distanciándose del objeto contemplado para mejor captarlo, debía ir configurando su propia realidad artística. Es entonces cuando entran en juego elementos complementarios de la esfera de lo racional y lo consciente como son la imaginación, el subconsciente o lo irracional, aspectos que, a fin de cuentas, enriquecen el conocimiento íntegro de la realidad dotando de sentido a la creación artística entera. (1979: 30-31). Así, a juicio de Lanz, esta novela que nos ocupa "bucea en el enfrentamiento de la vida

[48] Sostiene Ródenas a este respecto que "el Arte Nuevo capitaliza los logros de la Vanguardia (la importancia crucial de la metáfora y la imagen, la búsqueda de la depuración en verso y prosa, la preeminencia de la brevedad, el rechazo de una sentimentalidad mostrenca…), los asume como propios y los concilia con los inequívocos afanes constructivos y de engarce con la tradición que manifiestan escritores y artistas" (2009: 43).

auténtica y la vida apócrifa, que refleja en última instancia un cuestionamiento esencial de la realidad circundante, una crítica implícita desveladora de la verdadera realidad oculta bajo la aparente prosperidad de la sociedad tecnológica avanzada" (2003: 18).

Fernández Cifuentes sostiene que "la vanguardia denuncia en los realistas no tanto su realismo como la falsedad de ese tipo de realismo" (1993: 48), "su ceguera ante todo lo que no fuera epidermis de la vida cotidiana, su impermeabilidad para lo imaginativo, su incapacidad para penetrar en los estratos más hondos de la conciencia" (Mainer 2016: 236). El escritor vanguardista tratará no ya de reproducir una realidad que no podría ser considerada sino superficial o epidérmica, sino de construir una nueva realidad partiendo de renovadas formas y criterios estéticos entre los que destacarían un escepticismo epistemológico cifrado en la percepción fragmentada y dispersa del narrador, el alejamiento de valores permanentes y eternos, el ingenio y la imaginación como formas de protección contra cualquier atisbo de trascendencia y moralismo, la desconfianza en el lenguaje como instrumento para representar una realidad[49], cuya objetividad deviene imposible, al tiempo que se promueve su renovación mediante la proliferación de metáforas e imágenes – a riesgo, de incurrir en un esteticismo vacuo del que no pocos escritores vanguardistas fueron acusados – o la aparición de nuevos temas relacionados con la vida moderna como la ciudad o la tecnología.

Pero, por encima de ello, subrayaremos algunos aspectos, vinculados a nuestra investigación, que constituyen el fundamento de toda la obra de Jarnés y de esta novela en particular: las historias, ambientadas en la gran urbe y, en general, narradas en un puro presente, abolido el pasado y obviado el futuro, giran en torno a "la integración del hombre en la Cosmópolis moderna" (Fdez. Cifuentes 1993:52), a la problemática

[49] Es esta la opinión que Fernández Cifuentes expresa en su conocido ensayo sobre la fenomenología de la novela vanguardista. Sin embargo, otros autores como Pérez Bazo, exégeta de un prosista del *Arte Nuevo* como Juan Chabás, sostienen precisamente lo contrario, pues, afirma, si hay algo que "salva a la novela realizada en la Vanguardia – y a aquella que, como la de Chabás, prolonga la prosa modernista – es fundamentalmente el lenguaje", pues, aun conviniendo en que, efectivamente, la Vanguardia pretendió dinamitar los modelos artísticos-literarios finiseculares, incluido el de la representación, ello no supuso "el desprecio de la palabra, sino todo lo contrario" (Pérez Bazo 1998: 70).

relación que la modernidad occidental encarnada en la cosmopolita pero uniformadora ciudad capitalista engendra entre el individuo y la sociedad, entre la aspiración individualizadora del *flâneur* y la multitud que lo acoge; en otras palabras, esta clase de novela pivota sobre la percepción subjetiva de la realidad del individuo que las protagoniza. El sentido último de la novela vanguardista se cifrará en el juego de perspectivas de la realidad ficcional que, en su caso, el texto genera.

Ahora bien, ¿constituye esta novela un ejemplo de novela deshumanizada en el sentido defendido por Ortega para la narrativa nueva en sus dos conocidos ensayos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*? En nuestra opinión y en la de mayoría de la crítica contemporánea la respuesta no puede ser sino negativa. Es cierto que Jarnés, entre otros escritores adscritos a la narrativa de vanguardia, cumple algunos de los criterios estéticos propuestos por Ortega en aquellos ensayos – así, la presencia esencial de la ironía y el humor, la estilización, el alejamiento del mimetismo[50], la visión metafórica de la realidad y, para qué negarlo, una actitud esteticista que daba esencial relevancia a los aspectos formales – pero, como el propio Jarnés indicó en una ocasión, más que un recetario los ensayos orteguianos constituían un certero diagnóstico de la por entonces situación de la novela. *Locura y muerte de Nadie* es, efectivamente, un artefacto literario preñado de un lirismo que fácilmente puede ser detectado en la multitud de metáforas e imágenes que nutren el texto; reúne los atributos de la narrativa de vanguardia por lo que hace a los temas, motivos, figura del narrador, ambiente, tiempos narrativo y de la narración, y en particular, su carácter metatextual. Respecto a este último aspecto, y como sucede con la mayoría de textos vanguardistas, esta novela encierra una autorreflexión sobre su propio proceso de elaboración. En este sentido, Epictecto Díaz afirma que es precisamente el rechazo de la mímesis lo que hace que "el escritor muestre el texto como construcción"; a través de la metaficción, el escritor [vanguardista] "exhibe el proceso de escritura y problematiza las relaciones entre el texto y la realidad" (1994: 89). Tesis esta sostenida igualmente por Sosa Antonietti para quien esta novela jarnesiana resulta ser una suerte de novela-ensayo "porque incorpora

[50] En este sentido, sostiene Epicteto Díaz que en Benjamín Jarnés hay un "interés explícito en que la novela no duplique la vida, en no buscar una máxima proximidad entre el texto y la realidad." El valor de la obra de arte residiría, para el escritor aragonés, en "su capacidad de invención, de no reproducir lo existente" (Díaz 1994: 95).

la autorreflexividad, no solo sobre el propio proceso de escritura, sino también sobre las condiciones de producción de otros textos coetáneos" (1999: 203). Así, observamos que, avanzada la narración y a través del personaje de Arturo, el autor sostiene que las coyunturales, e ineluctables, circunstancias histórico-culturales exigen la creación de un nuevo personaje impensable en la narrativa realista decimonónica: la masa, la multitud. Jarnés reflexiona sobre la necesidad de configurar un nuevo tipo de novela sin enfoques personales. Así, leemos en un pasaje de la novela:

> Su personaje central es el coro. (…) [y dado que] la masa también tiene sus perfiles, innumerables, exigirá [en su autor] un poder más robusto de selección y arquitectura. Quien posea esta virtud creará el nuevo personaje. Creará la *novela en red*, la *novela poligráfica*, en lugar de la ya aburrida novela monográfica (182-183)

Este pasaje de la novela nos parece relevante porque, además de ser un ejemplo de metaficción, reflexiona sobre un aspecto esencial en nuestra investigación como es el del papel que el héroe desempeña, y habría de hacerlo, en el futuro de la novela: el del héroe fracasado. A juicio de Zuleta, Jarnés es consciente de que "la edad del heroísmo ha pasado y [este héroe fracasado] debe enfrentarse con una circunstancia deslucida y mezquina" (1977: 121). Desde este punto de vista resulta interesante la lectura que hace Lough cuando afirma que justamente esta novela "explora la imposibilidad de la heroicidad – en el sentido tradicional – en la vida moderna" (2000: 21). Los procesos de modernización social y cultural suponen una democratización del héroe que lo aboca a su más que probable desaparición. Como tendremos ocasión de analizar más adelante, Juan Sánchez no solo fracasa en sus innumerables intentos de ser alguien; dispuesto incluso a suicidarse, acaba finalmente desapareciendo involuntariamente – "como una goma de borrar" (241) – atropellado por un camión. A juicio de Lough la desaparición del protagonista es una manifestación evidente de la disolución del héroe que singulariza la novela modernista de las primeras décadas del siglo XX y "abre paso, a través del narrador, a una novela que hace añicos el molde tradicional de la novela decimonónica que se definía formalmente por su enfoque biográfico" (2000: 21).

No obstante estas notas, relevantes por cuanto son signos inequívocos del vanguardismo del escritor aragonés, en la medida en que está fuera de toda duda su acerada crítica a "la realidad establecida, represiva y antivital (…), a los valores y las formas de vida de la sociedad burguesa-capitalista, (…) a la moralidad tradicional,

inerte y petrificada, en fin, al principio de realidad que ha presidido el desarrollo de la cultura occidental" (Fuentes 1983: 155-158) hemos de concluir que *Locura y muerte de Nadie* no puede ser tachada de deshumanizada[51]. Al contrario, como el mismo Fuentes expresa, esta novela es "uno de los testimonios más patéticos que se pueda encontrar en la literatura europea de entreguerras, de la anulación y trituración del individuo moderno en la sociedad maquinista y de las masas" (1983: 160). Por su parte, a juicio de Eugenio de Nora, para quien Jarnés provenía del "estilismo muellemente acicateado por la voluptuosidad", esta novela significa, en cambio, "un momento de crisis, de inquietud y de reflexión desolada frente al problema de la personalidad." A diferencia de anteriores personajes, Juan Sánchez aparece "dominado por la angustia que le produce su falta de personalidad, la fatal tendencia a conducirse y borrarse en el anonimato gris del hombre masa, del cual no logra ser más que un número reeditado" (1979: 176).

Al tiempo que refleja la situación deshumanizada a que se ve abocado el hombre en la moderna sociedad occidental de los años de entreguerras, esta novela promueve una concepción humana acorde con la teoría jarnesiana del *integralismo*. Para Jarnés, que evita incursionarse en la novela de tesis, esto es, de finalidad didáctica, este género literario "debe dar entrada a una problemática más honda, incluso metafísica, que satisfaga al hombre cansado de frivolidad. La misma evolución de la sociedad – el maquinismo, la industrialización, la economía moderna – impone al hombre nuevas preocupaciones que la novela debe reflejar" (M. Latre 1979: 45). La superación de la crisis civilizatoria, puesta de manifiesto a través del nihilismo y de la crisis general de valores que tiñe la atmósfera de las sociedades de entreguerras, únicamente podría lograrse persiguiendo la realización del hombre mediante la integración de todas sus facetas: lo consciente, lo subconsciente y la imaginación. Según Fuentes, Jarnés opone "su integralismo al principio de la realidad que ha presidido el desarrollo de la cultura occidental, principio que mutila y divide el ser subyugando la esfera de la sensualidad,

[51] Prueba explícita de ello es la cita de Ortega, colocada por el propio Jarnés al inicio de la novela, en la que el filósofo madrileño hace referencia a la imperiosa obligación que contrae la poesía y todo arte de versar "sobre lo humano y solo sobre lo humano" así como que "la literatura genuina de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana" (Jarnés 1996: 35). En efecto, a través de esta referencia, extraída no por azar del ensayo orteguiano *Meditaciones del Quijote*, el novelista pretendió impugnar la acusación de mero epígono orteguiano, y con ello de creador de novelas *deshumanizadas*, de que fue objeto desde las filas del realismo social, esto es, desde la perspectiva de la novela de denuncia social o literatura *comprometida*.

el placer y los impulsos a una razón dominadora y restrictiva" (1983: 242). De ahí que porfíe en plasmar su visión del hombre integral que busca alcanzar la armonía entre razón y sensualidad. A juicio de Ródenas, Jarnés persiguió con ahínco a través de sus obras "integrar todas las dimensiones de la experiencia humana: la vida a pleno sol (el ámbito del realismo), la ensoñación idealizadora (el ámbito del romanticismo) y las pulsiones más oscuras, eróticas y tanáticas (el ámbito, en fin, del surrealismo)" (2007: 29). La prueba de la hondura filosófica de la novelística jarnesiana, y, en particular, de esta que nos ocupa, podemos hallarla en su tentativa de explorar las diferentes manifestaciones de nihilismo que impregnaron su mundo de entreguerras, no a través de una regresión al realismo – como hicieron Baroja o Ramón J. Sender – sino mediante "una narrativa que enfoca los conflictos de la conciencia moderna en clave mítica" (Ródenas 2007: 28). Conflictos tales como la desorientación existencialista, la evasión hedonista, los sentimientos de angustia y soledad, la amenaza a la identidad individual o la percepción de la vida como un sinsentido, cuando no directamente un absurdo, no podían ser abordados sino "desde la conciencia imperfecta de los personajes" (Ródenas 2007: 32). En definitiva, en esta novela, en este gigantesco caleidoscopio que refracta las múltiples facetas del contexto histórico de las primeras décadas del XX, "están las preocupaciones de un hombre situado entre dos guerras, con la crisis de los viejos relatos de modernidad: el progreso ilimitado de la humanidad, las utopías, la validez de instituciones como el matrimonio, el amor eterno, la relación arte/vida" (Antonietti 1999: 202) que logra tematizar un nuevo sujeto narrativo: la masa. Mientras el escritor realista se dedica a dar cabida a la mayor parte de tipologías generales de individuos concibiéndolos en abstracto y a través de generalizaciones de un conjunto diverso de rasgos caracterológicos, a Jarnés, así como a la mayoría de los escritores modernistas, y especialmente, a quienes pergeñaron personajes como los que habitan esta investigación, les interesa fundamentalmente explorar su individualidad y, en particular, la búsqueda obsesiva de una identidad singular, sus incesantes autoanálisis, la angustia en que muchos de ellos parecen estar enfangados o su desorientación vital. En otras palabras, como tantos otros de su estirpe, Jarnés se entrega al estudio del individuo concreto abordándolo desde diversas y variadas perspectivas con el fin de lograr un conocimiento lo más completo posible. Y es precisamente a través de este asedio al hombre como se topó con un personaje netamente moderno: la masa, la multitud informe que habita la gran urbe.

Pero centrémonos en el análisis de la novela y su héroe. Ya en el prólogo figuran las líneas maestras de la estética modernista propuesta por Jarnés. Además del lirismo que permea todo el texto, que se logra mediante la profusión de imágenes, la digresión ensayística y la autorreferencialidad, destaca la difuminación de las fronteras entre realidad y ficción. Así, ya en la primera línea del texto, Benjamín Jarnés, firmante del prólogo, sostiene que "a fuerza de tropezarme con Juan Sánchez he llegado a intimar con él" (35). Y acto seguido confiesa que "apenas hay trances ruidosos, conflictos, ya que todo se empequeñece junto al grave, el viejo problema de todo héroe que aparece en este mundo: el de su propia aparición" (35). Es decir, Jarnés desdeña la supuesta realidad, presuntamente objetiva, que el realismo porfía en representar, subordinando la anécdota, la historia, el qué, al hecho de la narración, a la disposición de los diversos elementos que configuran el discurso subyacente, al cómo. Además, la vida que se dispone a contarnos, la de Juan Sánchez, no es, jamás podría serlo, una historia trenzada con los hilvanes de la lógica y la coherencia si aspira a ser auténtica, si aspira a decir *verdad* sobre la vida. Deberá ser una historia narrada como "una sucesión de escenas junta al verdugo" (35) – evidente guiño a su posterior novela *Escenas junto a la muerte* – y por tanto, elaborada sobre los pilares de la fragmentación y lo casual. Pero, lo más reseñable del prólogo reside en que ya en él advertimos la clave de bóveda sobre la que Jarnés levanta no solo esta sino toda su obra: convertir la novela en un "modo de conocer al hombre (…) consecuente con su doctrina de integración entre lo estético y lo vital" (Zuleta 1977: 116). Así, tras asegurar que "el conocimiento del prójimo es una prolongación del conocimiento de nosotros mismos", el propio Jarnés cuestiona "qué pueden importarle [a Juan Sánchez] ya amor, riqueza, sabiduría y gloria, si él mismo es un poco de nada oscura entre esas refulgentes nadas" (36). Juan Sánchez se buscará en los otros porque son esos otros "los espejos donde poder contemplarse, donde poder cerciorarse de su propia existencia" (36). Ya en el prólogo Jarnés deja entrever que la senda por la que discurrirá la aventura existencial de su héroe pivotará alrededor de la reflexividad del yo moderno y de la existencia en un mundo donde el yo se disuelve. En este sentido, según Díaz-Plaja, esta novela, cuyo tema principal gira en torno al *ser* más que al *existir*, se convierte en una "prolongación de la angustia unamuniana y pirandelliana de la critura que aspira al ser, al derecho a vivir" (1975: 224).

Inmersos de lleno en la novela comenzaremos señalando que la historia que se cuenta gira en torno a tres ejes narrativos. De un lado, el que concierne a nuestra investigación versa sobre la búsqueda denodada de una personalidad que singularice a su héroe, Juan Sánchez. De otro, la historia de deseo, amor y celos de Matilde, su esposa, y Arturo, el personaje sobre el que bascula la narración. Incluso podríamos sostener la presencia, latente, de un tercer eje con el que la narración deja abierta la posibilidad de seguir viva: la historia de amor prospectiva entre Matilde y su recién hallado hombre integral, Patricio, un médico solterón, pariente lejano, que vive junto a su madre en un ambiente rural, alejado de la ciudad. "Mi novela ha concluido – reflexiona Arturo ya al final del relato – Que comience Patricio la suya" (256).

Por lo que respecta al ángulo de visión desde el que examinamos las obras, de entrada, hemos de señalar que en esta novela cohabitan dos individuos escindidos: Juan Sánchez y Arturo. Sin embargo, dada la perspectiva desde la que queremos abordar el estudio, que no es otro que la de la alienación y la búsqueda de una identidad singular, pondremos el foco de atención en el primero de ellos. No obstante, hemos de subrayar que la presencia de Arturo se nos antoja fundamental para armar la novela dado que constituye el punto de vista que adopta la voz narrativa para contar la historia.

El narrador omnisciente[52] que se enseñorea a lo largo de la obra, ya lo haga en forma ensayística – cuando detiene la narración para disertar sobre algún aspecto concreto que le parece pertinente a fin de dar sentido a lo que cuenta – ya en forma poética, trufando de metáforas e imágenes el relato, en múltiples ocasiones parece ceder el testigo de la narración a Arturo como si se trasladara a su conciencia a fin de continuarla. De hecho, de acuerdo con lo que acaece en muchas novelas vanguardistas protagonizadas por este arquetipo heroico, también Arturo constituye una suerte de "contrafigura humorística del propio autor" (Fuentes 1983: 162) Si bien esto resulta más fácil observarlo en otra de las novelas de Jarnés, como en *El profesor inútil*, es plausible pensar que en esta que nos ocupa, donde se dan cita no uno sino dos héroes escindidos,

[52] A juicio de Martínez Latre la omnisciencia del narrador dista mucho de la que, en general, domina la narrativa realista, siendo así que Jarnés añade nuevos enfoques como cuando, a fin de distanciarse del relato, el narrador asoma un rostro intelectual "que juzga y valora los elementos de la historia en un frío análisis paralizador de la ficción, que rompe con la ilusión novelesca, [mostrando] de este modo su aversión o rechazo de la mixtificación a que someten la realidad los presuntos realistas" (1979: 131).

la encarnación de esta contrafigura sea Arturo y no Juan Sánchez, pues es Arturo quien, de entre los cuatro personajes más relevantes, se considera a sí mismo como "el miembro esporádico" (78), "un puro contemplador que se decide a perder su pureza, a mezclarse en su drama (de ellos)" (85). Sostiene Martínez Latre que Arturo representa tanto al "hombre razonador y pragmático" (1979: 241) que escucha y asesora a Juan Sánchez, aunque lo haga desde una mirada irónica, como al hombre sentimental que vive en sus propias carnes una experiencia amorosa que afectará al desarrollo del carácter del personaje. Pero lo decisivo, a su juicio, es que su naturaleza fundamentalmente especulativa y analítica lo conducirá a tratar de llegar "al conocimiento de la realidad exterior e interior desde una perspectiva orteguiana, siendo fiel exponente de la ideología del escritor, presentado su teoría sobre las nuevas corrientes o directrices de la sociedad y su incidencia en el arte: novela, poesía, etc." (M. Latre 1979: 242).

Dejando al margen a Patricio, los otros dos personajes a partir de los cuales se construye la novela son Matilde y Alfredo, con lo cual tenemos cuatro perspectivas posibles desde las que abordar la realidad ficcional que se nos propone. En uno de los primeros pasajes, Arturo, invitado a comer a casa por Juan Sánchez, se encontrará con su propia amante y esposa de este, Rebeca-Matilde, y Alfredo, el socio de Juan Sánchez e igualmente amante de Matilde. El narrador lo enuncia de esta forma:

> Se sitúan los cuatro comensales a los extremos de una cruz. Arturo frente a Matilde, y Alfredo, frente a Juan Sánchez. Las cuatro miradas y los cuatro silencios se cruzan perpendicularmente en un punto: en un punto gris, como el formado por cuatro rayos de color diferente (84). Cada uno se instala dentro de su cabaña tejida de tupida hojarasca; apaga todas las luces de su espíritu, se hunde en una bruma común, desliza frases opacas, mates (85).

Aunque Alfredo está configurado como un personaje plano, su intervención en la obra deviene necesaria dado que encarna al individuo incapaz de reconocer en sí su condición de hombre masa, de representante de la muchedumbre urbana. Desde el punto de vista de Arturo, Alfredo es "el personaje más nebuloso de este drama, cierta masa vegetal coronada por un gesto socarrón. Su vida es una teoría de sucesos extraídos del anecdotario común, [cuyas] ambiciones son dos: las buenas comisiones y las mujeres suculentas" (77/78). A juicio de Zuleta, Alfredo vendría a representar al "hombre masa en estado puro, el que carece de un dentro, de una intimidad suya" (1977: 189), en

opinión de Matilde, "la mitad inferior de Arturo" (98). En otras palabras, puro instinto, acción sin consciencia.

Por su parte, Matilde se revela como el acelerador del giro narrativo que experimenta el relato, pues si bien en un principio parece un personaje plano semejando "Rebeca, hembra mítica que pasa ante los ojos de un contemplador que la observa y mide su resonancia erótica" (Zuleta 1977: 189), casada con Juan Sánchez y amante por partida doble de Alfredo y Arturo, conforme avanza el relato va convirtiéndose en un personaje más complejo hasta el extremo de devenir una suerte de heroína de novela de formación cuyo objetivo es hallar al hombre superior, el hombre integral jarnesiano, que terminará siendo encarnado por Patricio. Es precisamente a partir del pasaje ambientado en Los Olmos, donde Arturo se entrevista con Patricio y su madre, cuando comienza a percibir a Matilde desde un plano más hondo, como una realidad de mayor profundidad, cuestionándose por el sentido que ella está empezando a cobrar en su propia vida, pues hasta ahora "no se había dado cuenta de su existencia" reducida como estaba a "una sensación placentera, periódicamente renovada" (126). Así pues, la realidad de Matilde resulta ser dual, puesto que si por un lado representa a la humilde mujer hogareña que habita el territorio del amor a la paz conyugal, por otro se revela como una mujer de resonancias bíblicas tal y como refleja el que Arturo, en un principio, la llame Rebeca. Auténtico paradigma de *Hembra jánica*, "amante pasional y esposa defensora de la paz doméstica, Matilde refleja, a juicio de Lanz, una dimensión profunda del personaje femenino que niega la aparente superficialidad que parece tener en los primeros capítulos" (2000: 21). Es decir, que Matilde aparezca al principio como un personaje plano, como una figura decorativa, obedece tan solo a la mirada superficial de su amante Arturo, a quien ella recrimina precisamente haber dejado pasar la "ocasión de una locura…[renunciando] como un cobarde" (64). En cuanto Matilde abandona su condición de mero objeto de deseo y goce para transformarse en objeto de conocimiento de Arturo adquiere una dimensión más profunda. Así, hacia el último tercio de relato Matilde le confiesa a Arturo haberlo "creído diferente" …

> [Pero] veo que eres como todos los demás. (…) ¿Me has preguntado alguna vez por mi vida verdadera, por lo que decide de mi vida de la calle? ¿Conoces bien los motivos de mis…condescendencias con Alfredo? (…) ¿Y a aquellos a quien dices querer, solo los juzgas por apariencias? ¿Y esas apariencias deciden tu querer? (225)

A partir, por tanto, del episodio de Los Olmos se produce el cambio de dirección narrativa al que nos hemos referido desviándose el relato desde la perspectiva de Juan Sánchez y su objetivo – la adquisición de una personalidad – hacia la relación amorosa de Arturo y Matilde.

Si nos aproximamos al núcleo del texto en cuanto a sus principales personajes nos encontramos con dos héroes escindidos: Arturo y Juan Sánchez. Aunque colocamos nuestro foco de atención sobre este último dado que encarna una de las manifestaciones de nihilismo que singulariza la vida moderna como es la alienación hemos de referirnos a Arturo, no tanto por ser él también un héroe que padece alguna forma de escisión, sino porque constituye el punto de vista adoptado por el narrador para contar la historia de Juan Sánchez. Encarnación de las aspiraciones estético-vitales de Jarnés, Arturo vive en una situación antagónica a la sociedad establecida, pero más que un rebelde, más que un inconformista, actúa como un cronista distanciado y algo cínico que, no creyendo en aquello que contempla, "adopta una actitud estético-erótica de la existencia" (Fuentes 1983: 245). A juicio de Martínez Latre, el personaje de Arturo desempeña el papel de un actante básico "al funcionar como integrador de todos los acontecimientos. Con él se inicia y se cierra el relato, siendo el centro o eje en torno al cual se va a subordinar el comportamiento de los demás personajes de ficción" (1979: 240). En relación con la naturaleza de la singular escisión que experimenta, el mismo Arturo le escribe una carta a Matilde en la que además de reconocer ser "la mitad superior de un hombre, del cual Alfredo es la inferior" (206), expone su opinión acerca de la situación en la que ella se encuentra:

> Al dar tu mano a Juan Sánchez viste con sorpresa que te habías entregado a Nadie. Entonces quisiste desdoblar tu amor en dos, porque Alfredo es un robusto ejemplar de la raza y *yo soy un frágil estuche de pensamientos* que querías tener siempre a mano como se tiene a mano un frasco de perfume (206).

Seguidamente reconoce su carácter irresoluto, así como el abismo que se abre entre la vorágine de su pensamiento, que no se detiene jamás, y la acción: "Tampoco me dedico a obrar: no suelo nunca decidirme a nada. (…)" (207). Alfredo, por su parte, lo ve como alguien que "tiene cara de infeliz y nada sabe de la vida" (86). Por otro lado, cuando ya casi al final del relato Arturo disuade a Juan Sánchez de suicidarse instándole a huir y comenzar de nuevo, este, aceptando el reto, le sugiere a su vez que vele por

Matilde, "distribúyansela equitativamente, puesto que ella aspira a un perfecto equilibrio de valores humanos. Ama a cierto hombre integral, que yo no puedo llegar a ser. (…) Del hombre que anhelaba poseer tiene usted una porción muy aceptable. *En usted ama el cerebro* (…)" (238).

De tal forma que bajo la mirada de Matilde-Rebeca, afanada en hallar al hombre integral, tanto su marido Juan Sánchez como su amante Arturo resultan sendos héroes escindidos. Sostiene Lanz que precisamente la diferencia entre estos dos personajes y Matilde estriba en la búsqueda de la esencialidad pues mientras aquellos "buscan ser porque no son, y más radicalmente en el caso de Juan Sánchez, buscan su esencia en el hacer, Matilde, en cambio, *es*; es en el amor, y vale por lo que *es*, no por lo que hace, mientras aquellos *hacen*" (2000: 21). De ahí que frente a la condición escindida de Arturo y Juan Sánchez se alce la naturaleza de *hombre integral* de Patricio, el hombre definitivo para Matilde, "resultado de un perfecto equilibrio de los valores humanos, verdadero filósofo, capaz como médico simbólico de entender las enfermedades de España" (Lanz 2000: 21). Por otra parte, como venimos insistiendo, Arturo es el punto de vista que adopta el narrador para contar la historia de Juan Sánchez, primero, y la de la búsqueda del hombre integral para Matilde, después. Así, por un lado y en un plano narratológico, su función es la del "contemplador irónico, la del observador distanciado de aquello que contempla" (Zuleta 1977: 187) en consonancia con la profesión que afirma desempeñar en la novela: "profesor de filosofía e inspector de incendios" (55), "vencido por el [placer] de contemplar el cuadro favorito desde muchas distancias y a distintas luces, multiplicando y refinando así su goce, consumado catador de vivas plasticidades" (58). Sin embargo, conforme emerge el eje narrativo del folletín que él y Matilde protagonizan, Arturo irá transformándose en el agonista que no solo especula y medita sobre la relación que ambos mantienen, sino que sufre por ella.

Ahora bien, la principal razón por la que nos detenemos en este personaje no radica ni en su condición de héroe escindido ni porque constituya el punto de vista adoptado por la voz narrativa para encarrilar el relato. Su relevancia a efectos de nuestra investigación reside en que Jarnés construye a su héroe Juan Sánchez a través de la mirada de Arturo, a través de la relación que ambos mantienen, de la diametralmente opuesta cosmovisión que uno y otro poseen. Así, a diferencia de Juan Sánchez, Arturo

"aspira a gozar de las delicias del anónimo, a obtener la liberación del espíritu mediante una voluntaria inmersión en el contorno" (Zuleta 1977: 188), a sumirse y confundirse con la masa. Según nos cuenta el narrador, "[ambos] representan dos mundos opuestos. Para Juan Sánchez, Arturo es una placa sensitiva donde va a ser escrupulosamente recogido el gráfico de una inquietud. Pero en los ojos de Arturo, voluntariamente dispersos, se quiebran todos los perfiles de la calle" (49). Tal y como le confiesa a Juan Sánchez en un pasaje de la narración, para él la personalidad es una tortura:

> ¿Por qué sentirla tan obstinadamente? Quizá el individuo, en absoluto personal, no existe. Si persistimos en mantenerlo en un punto de nuestra vida, nos petrificamos. Si lo dejamos transformarse demasiado, nos tropezamos siempre con una legión de nosotros mismos que entorpece nuestro momento actual, que constituye un peligro para nuestra libertad de hoy (54).

Por fin arribamos a nuestro destino al haber llegado el momento de centrarnos en el examen de los atributos y características del personaje escindido de Juan Sánchez, el anónimo héroe alienado, cuya construcción fue diseñada por Jarnés por oposición a la figura de Arturo. En primer lugar, hemos de subrayar que esta novela, al igual que en la mayoría de la narrativa jarnesiana, es también una sátira de la novela realista en tanto que biografía ficcional de un héroe individual y su vida psíquica. Explica Fuentes que la novela tradicional carece de sentido en la época de los *trusts* y del número identificador en que el individualismo ha sido sobrepasado. "El protagonista de sus obras – y Juan Sánchez es un ejemplo de ello – aparece siempre desprovisto de ficha histórico-social, requisito esencial para figurar como personaje en cualquier censo novelesco" (1983: 243). En el marco de la ciudad moderna, cuyo principal protagonista sería, como hemos señalado, la masa, un individuo anónimo como Juan Sánchez semejaría, *en principio*, otro "autómata, muñeco, cifra, gente sin médula humana" más (Fuentes 1983: 247). Así, *aparentemente*, el héroe, quintaesencia del hombre-masa, se opondría a la figura de su antagonista Arturo, quien, como él mismo confiesa, se considera un individuo único, "con una sobreabundancia de yo", que observa en el principio de individuación "el mayor obstáculo a su concepción de la vida como goce y placer" (Fuentes 1983: 250). Es decir, frente a la auto consciencia de una *carencia de yo* que empuja a su portador – Juan Sánchez – a la obsesiva búsqueda de una personalidad se alza la *superabundancia de yo* de un Arturo que, deseando escapar de su ego sumamente personal, utilizará el amor sexual de una Matilde-Rebeca que, al cabo, solo podrá advertir en él "el erotismo

específico que todo hombre encarna (…), sus cualidades masculinas universales" (Illie 1983: 228). Así pues, mientras Juan Sánchez procura aproximarse al yo desde un punto de vista individualista, consciente de que carece de personalidad – sus tentativas están abocadas al fracaso – Arturo se muestra consciente de su yo, consciente, por tanto – y esto es decisivo – de que "una elevada conciencia de la incomunicación que caracteriza a la personalidad individual puede ser una fuente de desesperación" (Illie 1983: 228). Así, se nos dice que Arturo suspira por convertirse en,

> 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 presente. Arturo es un sibarita del anónimo (66).

Y más adelante, el narrador continúa describiéndonos a Arturo de esta manera:

> Arturo sueña con una maravillosa multiplicación del espíritu, con una espíritu excelso, libre, de infinitas acomodaciones a todos los estados, capaz de gozar de las delicias de todo el orbe (68).

Al enunciar el narrador que Arturo se siente feliz cuando saborea "el placer de perder la personalidad" (66), tácitamente reconoce que no solo posee una personalidad singular sino que es consciente de ello. Afirma Illie que así como "el individualismo de Sánchez es inútil porque este se limitará a construir una imagen particular de su personalidad sin función ni validez en la sociedad", Arturo tratará de advertir a su amigo de la máxima relevancia del *yo social*, pues gracias a él conseguirá "no solo preservar su cordura sino también aliviar el aburrimiento de su irrevocable *yo particular* al disfrutar de las personalidades que los demás le atribuyen." (Illie 1983: 229). Prueba de ello es que, hacia el final de la novela, Arturo le expone a Juan Sánchez su punto de vista sobre la verdadera naturaleza de la identidad individual y la personalidad.

> La firma y la rúbrica no son nada. 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 personalidad. En el punto en que los amores o los odios de todos coincidan; en el punto en que el pensamiento de todos acerca de nosotros coincida, en ese punto de cruces está nuestro verdadero ser, nuestra verdadera personalidad. Nosotros solo hacemos ir desmintiéndola por todas partes, con nuestras vacilaciones, con nuestras fragilidades, con nuestro incauto deseo de ambición. (239)

Sin embargo, contrariamente a lo que afirma Illie, Zuleta sostiene que "Arturo no le está demostrando a Juan que el yo social es importante, sino que pondera la anulación egoísta como vía de liberación del espíritu" (1977: 188). Llegados a este punto, y si asumimos la tesis de Arturo sobre la necesidad de la otredad en la configuración de la personalidad de uno, se nos antoja necesario preguntarnos acerca de la consideración de los otros sobre Juan Sánchez. Arturo lo ve como "un ente absurdo, un loco" (63) mientras Matilde piensa que es "un infeliz que, desde que nació, anda buscando una personalidad que nunca tuvo, que nunca tendrá (…) un Quijote fracasado, (…) un héroe naufragado totalmente" (227). Tanto Patricio como su madre consideran que Juan Sánchez es "un desequilibrado, un pobre loco" (106), "un lamentable Don Quijote que promete ínsulas baratarias a esta pobre ilusionada de Matilde, su dócil escudero" (109) que busca ser alguien "de un modo muy penoso de conseguir, que es ser de todos" (110) En relación con esta referencia directa al Quijote, explica Zuleta que tras un último fracaso en adquirir una personalidad – la estafa perpetrada en el Banco agrícola que acaba siendo imputada a Alfredo – la impronta quijotesca, perceptible en este personaje ya desde el comienzo, alcanza su punto de ebullición cuando ya al final del relato "este Alonso Quijano el Bueno que recobra finalmente la razón, habiendo aceptado que no pudo llegar a ser hombre integral, piensa en suicidarse" (1977: 186). Pero, y el propio Juan Sánchez, ¿cómo se ve a sí mismo?, ¿cómo vive la tragedia que dice sufrir? Nada más conocer a Arturo comienza a compartir con él la catarata de impresiones y reflexiones sobre la carencia de una verdadera personalidad que lo ahoga sumiéndolo en una tragedia que no parece tener fin. Así, nos dice el narrador, "Juan Sánchez insiste en convencer al mundo entero de que él, *no es"* (47), [en él] "no se esconde un determinado individuo, sino un maniquí capaz de soportar una personalidad cualquiera, con preferencia una razón social" (51), que "de [su] cara se tiraron millones de ejemplares en ediciones económicas. Y de sus ideas. Y de sus ademanes" (53) Así, en un momento dado, Juan Sánchez llega a exclamar: "Yo no soy un individuo. Soy un universal ambulante. Es decir: ¡¡Nadie!!" (53).

Juan Sánchez es una manifestación del efecto demoledor de la vida moderna. Tanto la automatización "que resta valor a la vida individual, deshumaniza las relaciones interpersonales y reduce el ámbito del auténtico y más íntimo yo del hombre, no solo a nivel de conducta individual sino en un plano social" (Illie 1983: 226) como la

supremacía de las masas abocan a la destrucción del individuo. Jarnés lanza sus dardos precisamente no tanto contra su protagonista como contra "una cultura de masas creada por el mundo burgués que convierte a cada hombre en un hombre masa, un consumidor pasivo no solo del arte sino también de la vida misma" (Lough 2000: 20). Ahora bien, si unas líneas más arriba hemos subrayado el adverbio *aparentemente* ello se debe a que Juan Sánchez – y esto es esencial en nuestra investigación – terminará no resultando ser un hombre-masa debido, precisamente, a su obsesiva aspiración de abandonar esa su, no asumida, condición. Esta autopercepción implica consciencia del problema y búsqueda activa de una solución, aunque esta transite por una senda tan superficial como la del reconocimiento ajeno, es decir, aunque las tentativas de distinción de nuestro héroe adopten una forma únicamente externa. Y es que, a juicio de Illie, Juan Sánchez yerra en las soluciones que se propone poner en práctica pues sus intentos de escapar de la masa se basan, en último término, en ideas propias de masa como reivindicar su pertenencia a un árbol genealógico de ilustre linaje y así, "ser el fin de una vehemente aventura, no el eslabón de una cadena doméstica burguesa" (130), aparecer en una pantalla de cine tras haber sido filmado en la calle, aunque confundido entre una muchedumbre, o incluso prestarse a delinquir estafando a muchas personas; soluciones ridículas que finalmente resultarán infructuosas. El mismo Arturo reconoce en Juan Sánchez al individuo que se rebela superficialmente, al hombre solo exteriormente indócil. "Exteriormente, porque la docilidad en el hombre apunta en razón inversa de su excelencia personal. Por eso el sabio obedece como un niño a los signos del agente, mientras se obstina en rebelarse contra un principio de Euclides" (51). A fin de cuentas, reflexiona Arturo, en el fondo Juan Sánchez no obedece sino al patrón humano, demasiado humano, "de esforzarse desesperadamente por afirmar [una] existencia, por dejar surco de ella" (55).

De regreso al decisivo punto de la autoconciencia de la angustia existencial que envuelve a Juan Sánchez, Illie subraya que, a pesar de la inutilidad de su propósito de adquirir una personalidad propia, "por lo menos deja de ser indefinible en el seno de la colectividad gracias a la consciencia del problema" (1983: 227). Este es el motivo fundamental por el que sostenemos su adscripción al linaje de los héroes escindidos en su variante de héroe alienado. La consciencia de su condición de hombre de la multitud lo extrae de la multitud. A juicio de Zuleta es la angustia que siente el personaje por no ser reconocido en su personalidad diferenciada el atributo que finalmente lo singulariza

y mediante el cual Jarnés ha construido al personaje "sin retrato físico ni caracterización psicológica, todo él centrado en su monólogo angustioso" (1977: 182). Al hilo de esta idea, Ortega sostuvo en su obra *La rebelión de las masas* que el sentimiento de angustia que puede un individuo llegar a experimentar por sentirse idéntico a otro lo aleja de su *aparentemente* condición de hombre-masa, y así, masa sería todo aquel que se siente como todo el mundo y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás. En palabras de Zuleta, "Juan no es y no se resigna a ello" (1977: 183). A juicio de Sbriziolo, Juan Sánchez se revela más bien como aquel "héroe dotado de su propia capacidad de enfrentarse al mundo, aunque sin éxito final" (2010: 223). También Eugenio de Nora advierte esta posibilidad cuando afirma que desde una perspectiva exterior, desde el punto de vista de quien lo observa, Juan es un hombre del montón, un ser anónimo y gris. Y, sin embargo, preso de la angustia por no lograr destacar, Juan muestra que su tragedia "consiste en que no consigue concretar e imponer a los otros la personalidad que oscura, brutalmente, bulle en él y lo hostiga a realizarse. Su locura en todo caso no es ni mucho menos lo típico del hombre-masa, por definición autosatisfecho, ignorante, cuando no engreído con su propia vulgaridad" (1979: 177). Alfredo, por el contrario, aspira únicamente a hallar una felicidad y un bienestar propios del hombre vulgar que vive autosatisfecho rehuyendo "esa cosa rara y sospechosa que es la personalidad, interesante acaso como espectáculo, pero inútil" (Nora 1979: 177).

Si Juan Sánchez es incapaz de encarnar al hombre integral jarnesiano y al hombre egregio postulado por Ortega, Alfredo, fiel representante del hombre de la multitud, está más lejos aún de esta posibilidad. Aunque las acciones emprendidas por Juan Sánchez para culminar su proyecto vital – el reconocimiento ajeno de alguien con personalidad singular – fracasen y no logre construir nada, la misma existencia de ese proyecto, incluso admitiendo que fuera absurdo, lo aleja de la concepción orteguiana del hombre-masa. Es precisamente esa tensión entre su conciencia de ser un hombre común y su voluntad de dejar de serlo el origen del conflicto dramático que vive entre autoconciencia crítica y conciencia ajena. La tragedia de Juan Sánchez, sostiene Lanz, consiste en la ausencia de tragedia. "Su esencia queda indefinida, indeterminada entre Arturo (sobreabundancia de yo) y Alfredo (hombre-masa), radica en su ser escindido" (2003: 20). La persecusión obsesiva de una personalidad diferenciada junto con la huida del anonimato constituyen el proyecto de vida de Juan Sánchez y suponen una búsqueda

dramática que oculta una doble imposibilidad: es incapaz de ver al Juan Sánchez que los otros reconocen al tiempo que los otros son incapaces de verlo como él mismo se ve. Para Lanz, la negación-reinvención de su pasado y la búsqueda de reconocimiento ajeno por medio de la espectacularidad de sus actos "permiten observar la doble dimensión de su personalidad profunda, su esencialidad fundamentalmente contradictoria, realidad escindida como rasgo definitorio: el verdadero drama de Juan Sánchez es la búsqueda infructuosa de la tragedia que le otorgaría su esencia como héroe" (2003: 20).

Obsesionado con ser, no con existir, como él mismo le insinúa a Arturo al comienzo de la novela, compartiría angustia y tragedia con otro héroe escindido que ha desfilado por nuestra investigación: Augusto Pérez. A juicio de Zuleta, Juan Sánchez comparte con el héroe unamuniano el drama de conciencia que asolaba a este último, cifrado en que "la nada le parecía más pavorosa que el dolor" (Unamuno 2012: 262). Así, "unamuniana es, también, la oposición individualidad-personalidad" (Zuleta 1977: 185) a la que hemos venido aludiendo. De Nora, en cambio, sostiene que "el mundo de Jarnés, aun en esta ocasión, dista mucho del hondo y dramático conflicto insoluble planteado por Unamuno. Frente al radical *ser o no ser* de Augusto, Sánchez sufre y se angustia ante todo por *no parecer*, porque lo reconozcan como él mismo" (De Nora 1979: 179). Es decir, frente a un conflicto, el de Augusto, de origen existencial que, por ello, hunde sus raíces en la sustancia del ser, se yergue el drama de Juan Sánchez, quizá más verosímil pero también más inane por cuanto está, a juicio de De Nora, "orientado [únicamente] hacia la proyección exterior del ser" (1979: 179). En cualquier caso, dado que "la figura de Hamlet [la que] se erige como emblema de la meditación esencialista que encarna Juan Sánchez" (Lanz 2003: 20) hemos de concluir que ambos, Augusto y Juan, comparten tragedia existencial si bien la de aquel resulta más profunda, tiene un mayor calado, en consonancia con la tensión agónica de la búsqueda del ser que nutrió la literatura del escritor vasco. El propio Juan Sánchez asume su personalidad literaria hamletiana cuando, avanzado el relato y obstinado en su locura, vuelve a desahogarse con Arturo diciéndole: "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…" (92).

La excesiva realidad de Juan Sánchez, su búsqueda de la concreción, del ser concreto, en oposición a la búsqueda de la abstracción que lleva a cabo su antagonista

Arturo, lo abocan al fracaso empujándolo a tomar la decisión de suicidarse. Entonces, Arturo trata de disuadirlo. Ya antes le había sugerido que se dejase "del ser y del no ser. Eso está muy anticuado. [Que] ensaye a obrar activamente, le surgirán actos originales" (56). Más adelante, tras escuchar este último propósito de suicidarse, Arturo, con la idea de impedirlo, le sugiere que "[se forje] un antifaz de ente original, ya que no supo destacar su originalidad verdadera. (…) [que] no renuncie a ser plenamente lo que aún puede ser. [Que] huya" (239-240) Entonces, Juan Sánchez recobrando por un instante la cordura "decide seguir viviendo" (240), aunque, tras arrancarse de la barandilla a la que estaba agarrado con el fin de saltar al abismo, un camión "que surge de improviso (…) elimina de la tierra la firma y rúbrica y problema de Juan Sánchez. Como una goma de borrar" (241). Insistimos en que es esa excesiva realidad suya la que lo ha condenado a fracasar en su vida novelada y a tratar, en el último instante y a instancias de Arturo, de transformarse en personaje de una novela vivida: "sea usted un falso personaje, puesto que de nada le sirve el verdadero", le propone Arturo (239). Movimiento este que le será negado "por la imposición de la ficción que lo devuelve a su textualidad, eliminado como solo un texto puede serlo: mediante una goma de borrar" (Lanz 2003: 20).

Concluimos expresando nuestra sospecha acerca de que, probablemente, para Jarnés, afanado en novelizar la teoría orteguiana, "el predominio de la colectividad en la época contemporánea tiene su equivalente novelesco en el abandono de individuos particulares en favor de un estudio general del grupo" (Illie 1983: 231). De ahí que la búsqueda del hombre concreto y singular emprendida por Juan Sánchez jamás pueda arribar a buen puerto. Nuestro héroe es el reflejo de la imposibilidad del heroísmo en las sociedades de masas engendradas por la desacralizada civilización occidental. En cierto sentido, Juan Sánchez es el final del trayecto iniciado por la literatura hace dos mil años. El héroe clásico cede su lugar a la muchedumbre. Y la épica y la novela tradicional conviven ya con un tipo de narrativa predominantemente literaria donde el discurso se eleva por encima de la historia. A juicio de Pérez Firmat, *Locura y muerte de Nadie*, además de una odisea moderna, la de la dificultad de hallar una identidad singular en una sociedad masificada; además de parodia de un folletín de amor y celos, además de representación literaria de la búsqueda de un hombre integral en la terminología de su autor, oculta en el fondo dos novelas: "*Locura y muerte de Nadie* comprises one novel and a recipe for a second one, totally different from the first" (1981: 75). Y es que Juan

Sánchez "is imaged as a *dramatis persona* and as a fragment of text. As a *character* in the sense both of a fictional personage and of a graphological inscription. All of characters in *Locura y muerte de Nadie* are depicted as *characters* in these two senses." (1981: 69). Más que un relato sobre la búsqueda de una personalidad (*character*) emprendida por un hombre, "Juan is a character in search of a role (…) essentially dramatic gesture and text" (Pérez Firmat 1981: 76).

10. EL HÉROE DE LA CONCIENCIA HIPERTROFIADA DE MARIO VERDAGUER: UN INTELECTUAL Y SU CARCOMA

Avanzada la narración el innominado héroe que va a ocupar las siguientes páginas conviene con su mujer Catalina en ir en busca de su hija común, Ada, recluida en un convento cuyos gastos de manutención corren a cargo de su hermano Salomón, con la intención de llevársela a vivir con ellos. Catalina se muestra alegre confiando en ver satisfecho su deseo. Da la impresión de que nuestro héroe siente lo mismo. Sin embargo, justo después de que Catalina se hubo marchado de casa a tal fin, comienza el héroe a sentir las punzadas de la soledad y del miedo a "quedarse con [su] imaginación eternamente despierta" (Verdaguer 2018: 129). Entonces, con el fin de "huir de [sí] mismo y escapar de [su] imaginación" (130) decide salir de casa y cruzar el rellano para visitar a su vecina Amparo, por quien, no obstante, siente una profunda aversión. De pronto, tras irrumpir en el piso el casero, acreedor suyo y amante de Amparo, el héroe comienza a insultarlo y ofenderlo de forma absurda y fuera de lugar, dejando atónitos a ambos. Seguidamente, abandona el domicilio de la vecina para regresar al suyo, siendo entonces cuando, embargado por una febril imaginación que lo aboca a confundir realidad y ficción y aguijoneado por un hipersensible cerebralismo que lo abisma a un constante análisis de todo cuanto lo rodea, como si se tratara de una carcoma que no puede dejar de roer la madera humana de la que se nutre hasta convertirla en serrín, se lanza a su enésimo soliloquio auto lacerante.

> ¿Por qué mi vida ha de estar llena de estas escenas absurdas? ¿Por qué ha de haber tanta ridiculez? ¿Es que yo las busco o es que ellas me buscan a mí? ¿Es que soy ridículo o es que lo que es ridículo es la vida? Este es un problema que no he conseguido resolver todavía y que, en el fondo, me tiene absolutamente sin cuidado. Mis colegas dicen que vivo sumido eternamente en una pose literaria, que todos mis actos van dirigidos a llamar la atención. Mi hermano dice que soy un desequilibrado. Catalina afirma que soy un niño. Y Sofía, ¿qué pensará Sofía? ¿Y yo qué pienso? Yo pienso, y esto lo pienso con toda mi fatuidad, que soy un hombre superior (134).

Un intelectual y su carcoma fue escrita por Mario Verdaguer y publicada en 1934. Su escritura evolucionó desde un inicial impresionismo lírico que nutría sus primeras obras hacia un experimentalismo vanguardista en el que se inscriben sus

últimas novelas, a saber, *El marido, la mujer y la sombra* (1927), *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931) y esta que nos ocupa. La evolución literaria que sufre la escritura de Verdaguer se acompasa con la destrucción del lenguaje sensorial e impresionista a que está destinada la difuminación de la frontera entre naturaleza y artificio propiciada por la hegemonía de la civilización urbana e industrial. Si el artista de vanguardia se siente liberado de la obligación imitativa impuesta secularmente por la tradición, la naturaleza se ve expulsada de su condición de fuente primordial de toda creación artística; es decir, frente a la obligación imitativa que singulariza la autoridad de *lo natural* se yergue *lo artificial*, la imaginación del artista que afirma su supremacía creadora por encima de cualquier patrón objetivo o subjetivo. Sostiene Fuentes Mollá que Verdaguer se instala en el campo de la vanguardia "en el preciso instante en el que la novela lírica se sustrajo definitivamente del medio ambiente para dar paso a una nueva forma de novela que ya no reproducía el entorno natural, sino que inventaba otro, independiente y exclusivamente verbal" (1985: 11).

Ahora bien, como tantos otros de su mismo linaje – Jarnés sin ir más lejos – el escritor menorquín rebaja la euforia que la inyección del espíritu subyacente a las vanguardias artísticas insufla a las obras concretas para dar cuenta de su rostro menos amable, menos optimista y más oscuro. Sus novelas, como esta que nos ocupa, reflejan en forma paródica los aspectos de irrealidad y mentira que conlleva el alejamiento vanguardista de la realidad, de los modelos naturales. Verdaguer advierte del riesgo de solipsismo y enclaustramiento del escritor y su mundo de ficción implícito en el uso de un lenguaje autónomo ajeno a un mundo referencial, repara en el peligro de que la única realidad de un texto de ficción venga constituida únicamente por "su pura materialidad lingüística" (Ródenas 2009: 486). Es precisamente esto lo que acaece en *El intelectual y su carcoma*. Y es justamente esto lo que le sucede al héroe que la protagoniza: la novela concluirá con su autodisolución final. A juicio de Fuentes Mollá, en las novelas de Verdaguer "los protagonistas son exclusivamente intelectuales, artistas, novelistas que al perder su corporeidad pierden simultáneamente su condición humana y se degradan a la condición de entes ficticios" (1985: 14). Como tendremos ocasión de examinar a continuación esta novela viene protagonizada por un héroe que al final del relato acaba disolviéndose en y como consecuencia de su exclusiva condición de ente de ficción tras haber experimentado una odisea definida por la doble escisión que padece: una primera,

superficial, es la que tiene lugar entre él mismo y la realidad que lo rodea; la segunda, de mayor calado y objeto directo de nuestro análisis, es aquella que se produce en el interior de su propia persona.

Si bien será más adelante cuando desmenucemos la naturaleza de su escisión, desde este mismo instante dejamos apuntado que el intelectual y la carcoma que protagonizan esta novela son en realidad un único personaje escindido en dos conforme a la temática del *doble*, a la alteridad amenazante: de un lado, el intelectual afanado en indagar el mundo y la condición humana, es decir, la conciencia del hombre común; de otro, la conciencia de la conciencia, una conciencia "encerrada en [su] círculo como una carcoma está encerrada dentro de la pata de la mesa cuya misión es roer e ir convirtiendo lentamente la madera en polvo". (29) Una mente, sumida en un incesante labor de análisis tratando de desentrañar la realidad, que acaba por extirpar la vitalidad de todo aquello que somete a examen incluyendo en su campo de destrucción a ella misma, su propia identidad y su subjetividad. El héroe se muestra incapaz no ya de dar cuenta de una realidad objetiva, sino de su propia realidad subjetiva, de su particular modo de contemplar el mundo en el que se halla inmerso. No gravitamos sobre la órbita de un escepticismo epistemológico que pudiera hacer tambalear la seguridad que nos habría de proporcionar la voz narrativa en su relato sino de algo más profundo: el héroe se vuelca en crear para sí mismo una realidad particular en la que poder instalarse, una realidad ajena al mundo ficcional referenciado en el texto. Como sostiene Fuentes, "la misma realidad se ha trasformado en una pura y simple fantasmagoría" (1985: 13).

Es lugar común de la narrativa modernista la insignificancia de la trama argumental. Esto mismo sucede en la novela que nos ocupa donde la fábula es apenas significativa. Un escritor cercano a la indigencia se muda junto a su mujer a un nuevo domicilio, lóbrego y destartalado, en una de cuyas habitaciones hay un escritorio donde afirma haber hallado una novela escrita, y abandonada, por el anterior inquilino, "su enemigo mortal" (49). Se apropia de ella, y tras haberla escoliado, la lleva al editor para ser publicada. Se suceden diversas acciones narrativas – visita a su amante Sofía, regreso a su domicilio para pagar el alquiler debido al casero, diálogos con Amparo, la vecina amante del casero y encargada del cobro, y con su mujer Catalina, visita al convento donde se halla interna su hija Ada y posterior restitución al domicilio de

ambos – hasta que se desata la tragedia: Ada muere y su hermano Salomón los visita, a él y a Catalina, con la intención de llevarlos a vivir consigo para, de este modo, escapar de la miseria en la que, en su opinión, ambos viven. Reacio a esta posibilidad, el héroe huye desesperado de su domicilio y tras varios acontecimientos – nuevo encuentro con su amante Sofía y con Beatriz, una prostituta con la que se topa en la calle – acaba desapareciendo en la noche. Finalmente, Catalina decide seguir a su cuñado y ambos abandonan el piso que queda nuevamente libre para ser alquilado. Nada más se sabe del héroe.

La mayoría de la crítica señala que el tema primordial de esta novela consiste en el examen de la posición del artista, el intelectual, el escritor, en la moderna sociedad de masas. A juicio de Jordi Gracia dos son los temas de fondo de la novela, a saber, la condición esencialmente individualista e insolidaria del escritor, por un lado – tema este recurrente en la obra de Verdaguer – y por otro, la exploración "de la identidad misma de la persona, de la dificultad de establecer el quién es cada cual, el gran tema del siglo XX: la conciencia astillada, fragmentada, insegura de sí misma, incapaz de reconciliar en un lógica única sus estímulos e impulsos, sus contradicciones y sus multitudes interiores, en expresión *pessoana*" (2000: 162). Así, Verdaguer indaga, no solo sobre la identidad del individuo en las modernas sociedades de masas, sino, más concretamente, sobre la personalidad del escritor "cuya voluntad literaria es acercarse a esa misma identidad rota" (Gracia 2000: 162). Por su parte, para Hernández Cano, tres son los temas sobre los que pivota el texto. En primer lugar, el papel del intelectual "en el contexto de una crisis general de la cultura intelectual y literaria" (2018: 17), es decir, en el entorno de una Europa, la de Entreguerras, cuya atmósfera se iba envolviendo peligrosamente de un nihilismo que auguraba oscuros presagios. Un segundo tema, vinculado a este primero, gira en torno a la relación contradictoria que experimenta todo intelectual por razón de su doble faceta de creador artístico, y con ello, de portador de una misión específica cual es la de arrojar luz sobre el mundo, la vida y la condición humana, y de trabajador que elabora un producto para la venta porque necesita obtener un rédito a su trabajo en una sociedad capitalista sometida a las reglas del mercado. El escritor se debate entre el artista o el escritor comercial. Este aspecto se ve reflejado en la novela en aquel pasaje donde el narrador – la carcoma – tras confesar el robo del manuscrito y su posterior venta el editor se alegra porque el precio irrisorio obtenido le

permite vengarse de la vertiente *comercial* de su alma, que ha aceptado transigir en el intercambio traicionando con ello el espíritu, puramente artístico, que debería guiar a todo artista.

> No hay nada que me contente tanto como recibir una suma exigua y absolutamente ridícula en compensación del jugo de mi cerebro exprimido sobre un papel a costa de velas, sufrimientos, inquietudes, ambiciones inconfesables y toda suerte de bajas torturas. Esto me dignifica, me proporciona a mis propios ojos una aureola de mártir y me facilita esa desvergüenza cínica con que acostumbro a tratarme a mí mismo (54).

Este enunciado, ejemplo de la lucha agónica que va a desarrollarse en la mente del héroe a lo largo de todo el relato entre su conciencia como tal intelectual y la realidad objetiva del mercado literario, muestra la escisión que experimenta, en tanto que escritor, entre su escritura como creación y su escritura como mercancía. Su aversión a convertir su arte en un producto para el mercado queda reflejada cuando afirma odiar al marido de su amante Sofía, un escritor que ocupa un lugar eminente en el *campo literario*, no solo por ser su marido sino porque "era un colega notable, reverenciado, perfectamente académico, con cargos oficiales, que había hecho de la literatura un deporte que le divertía y le daba dinero" (200).

Ahora bien, si esta novela gira en torno a un tema que se nos antoja fundamental a los fines de nuestra investigación es aquel que Hernández cita en primer lugar: el de la exploración de la subjetividad del escritor. Sostiene este autor que Verdaguer presenta la escisión interna de su héroe como "una disonancia entre la realidad vivida por el intelectual y la respuesta subjetiva a ese mundo cotidiano de la carcoma, cuya exacerbada imaginación *literaturiza* lo vivido, torturando al personaje" (2018: 13). En otras palabras, lo que a nosotros nos interesa es el retrato psicológico de un intelectual sumido en una crisis perpetua cuya desbocada imaginación febril lo destruye como persona al tiempo que lo constituye como escritor. La crisis de la subjetividad constituye el meollo de un texto que analiza el descrédito de este paradigma como principio epistemológico absoluto. Para Hernández, "el problema que plantea la novela no es solo personal – psicológico o social – sino que alcanza al conjunto de la cultura intelectual moderna, al cuestionar la legitimidad de realizar una escritura que, más allá de la realidad que la motiva, trata de ser una realización plena de la experiencia subjetiva que esa realidad propicia en el escritor" (2018: 22). La novela explora la

palpitante cuestión de la crisis del estatuto epistemológico sobre el que fue erigida la novelística desde el siglo XIX, que no es otro que el de la representación subjetiva del mundo. Así, al inicio del segundo capítulo de la novela, el héroe confiesa sentir una especie de *mimetismo extraño* (33)

> A medida que voy descendiendo por esos escalones simbólicos de la vida que han popularizado las estampas baratas, todas las cosas que me rodean van adquiriendo mí mismo aspecto hosco, mi palidez, mi descalabramiento. (…) Todos los hombres nos imaginamos ser el centro del universo, pero al mismo tiempo somos inteligentes y no podemos suponer el absurdo de que el sol palidezca porque nosotros palidecemos (33).

Hasta aquí, todo normal. Da la impresión de que el héroe se limita a expresar la relevancia de su cosmovisión particular en la configuración de la realidad – la realidad subjetiva – con independencia de la existencia de una realidad objetiva. Ahora bien, seguidamente, confiesa lo siguiente:

> Pero hay una realidad subjetiva absolutamente espantosa; mi sol, mis cosas, mis sentimientos, mis ideas se hallan sujetos a ese mimetismo inexorable y esto es lo único que tiene interés positivo para mi egoísmo; para mí, que, al fin y al cabo, continúo creyendo que soy el centro del universo y lo creo cada vez de un modo más positivo, más tenaz, con esa ansia con que un náufrago se agarra a una tabla podrida (33).

Es decir, en estas últimas líneas, sostiene Hernández Cano, "la subjetividad del escritor transforma una sensación puramente personal en una realidad constante en el conocimiento humano. Toda observación queda sometida a la subjetividad del observador, no tanto por un principio puramente filosófico sino por la sujeción de la percepción al ego" (2018: 21). Encontramos un ejemplo de ello en las páginas que el narrador destina a describir el piso que él y su mujer acaban de alquilar:

> Nuestra calle es una calle vieja, de amenazantes balcones con los hierros dolorosamente retorcidos; de vidrios empañados, tras de los cuales se condensa un vaho gris, ese vaho que desprenden los seres que se alojan en aquellos agujeros; (…) Al final del largo tubo se empina la escalera, angosta, de altos escalones rajados y negruzcos como la dentadura de un monstruo miserable. (…) Aquellos altos escalones (…) me produjeron una violenta reacción contra mi teoría del mimetismo, precisamente porque eran la confirmación más absurda y más aplastante de la transformación de todas las cosas que me rodean (35).

Acto seguido, tras finalizar su descripción del edificio y la vivienda en la que van a alojarse que parace remitir al campo semántico de lo oscuro, feo y vulgar, el narrador termina confesando lo siguiente:

> Ahora sentí el placer de ver plenamente confirmada mi transcendental teoría del mimetismo personal. Mis dientes sucios, descalabrados, roídos, eran exactamente iguales que aquellos escalones empinados, abollados como viejas cacerolas, hinchados como sapos, resbaladizos por el sarro de la miseria (…) El hacer descubrimientos de esta especie satisface de un modo tan completo nuestro amor propio, nos da de una manera tan perfecta la sensación de nuestra caída, que en el fondo de todo eso encontramos un inmenso placer (36).

En otras palabras, en lugar de construir su novela mediante técnicas tan típicas del vanguardismo como la desrealización de las figuras novelescas, Verdaguer lleva a cabo una operación de "transfiguración de la realidad que nace dentro del sujeto y se proyecta hacia fuera: las entidades del mundo ficcional serán descritas como entidades dislocadas en función del sujeto cognitivo a través del que se focalice la narración" (Ródenas 2009: 475). En realidad, la trama ha sido diseñada con los mimbres del realismo para que el lector pueda fácilmente seguir el desarrollo de los acontecimientos que se suceden como si de una obra naturalista se tratara. *Prima facie*, la novela configura un mundo referencial equiparable al mundo empírico al modo con que son compuestos los textos narrativos inscribibles en el realismo más o menos mimético. Así, por ejemplo, los personajes se desenvuelven en el mundo de la ficción – el mundo de referencia – tal y como sucede con la novela realista mediante la combinación de las diferentes acciones narrativas que integran la trama. Ahora bien, como afirma Ródenas, desde el punto de vista de su estructura narrativa, la novela resulta ser *insolublemente aporética*, lo que contribuye a apoyar sin ningún género de duda su adscripción a la vanguardia (2009: 473) y su alejamiento del mimetismo referencial. En unas primeras páginas que actúan a modo de prefacio o prólogo de la trama novelesca que vendrá a continuación, el narrador, además de expresar su fiabilidad como tal narrador[53], pues "la dignidad profesional – y este constituye el primer enunciado del texto – es la que me obliga ahora a ser sincero y a renunciar a mi viejo hábito de mentir" (29), confiesa que

[53] Hemos de señalar que no obstante esta primera confesión de fiabilidad, confesión en la que insistirá el narrador a lo largo del relato, lo cierto es que si por algo se caracteriza es por su volubilidad de carácter, por la mezcla de sinceridad e insinceridad en lo que piensa, dice y hace, dando como resultado algo tan típicamente modernista como el resquebrajamiento del estatuto epistemológico del texto.

"la mayoría de estas páginas – que constituyen la novela que el lector tiene entre manos – no son mías, que las he robado a conciencia y que, con un verdadero cinismo de viejo personaje dedicado a la literatura he puesto en ellas mi nombre como una legítima marca de posesión" (29). Más adelante el narrador nos cuenta la forma como procedió a la sustracción del manuscrito. Tal y como hemos señalado más arriba, el héroe, tras instalarse con su mujer en el piso que acaban de alquilar, encuentra la novela objeto de apropiación en un cajón de una vieja mesa colocada en una de las habitaciones. Pues bien, acto seguido reconoce que esa novela de la que se apropia,

> Era la novela que se halla reunida en este libro, la novela del viejo inquilino, la novela de mi enemigo mortal, la que he robado, la que he llenado con mis comentarios cínicos y en la que me guardo muy mucho de decir cuáles son los comentarios míos y cuáles son las narraciones del otro, sin cuidarme de dar a la cosa una unidad, un aire homogéneo[54], porque ningún ladrón tiene tiempo de contar su botín y huye con todo lo que puede agarrar con sus manos (49).

Son varios los interrogantes que una lectura atenta del párrafo nos sugiere. En primer lugar, ¿cómo es posible que el narrador haya sido capaz de escoliar un texto ajeno que acaba de sustraer si el intervalo entre la sustracción y la entrega al editor ha sido muy breve? En segundo lugar, ¿cómo puede entenderse, en términos de lógica y coherencia, que la novela que el lector está leyendo sea, según el narrador, la misma novela sustraída al inquilino anterior y por él escoliada si la mayor parte de acciones narrativas que integran la trama, los acontecimientos que son narrados y en ella se contienen, se suceden con posterioridad a la entrega de la novela al editor? Y dejando de lado estas cuestiones que, evidentemente, condicionarán la interpretación del texto, ¿son acaso distinguibles las voces del narrador de la novela sustraída y la de su escoliador? A juicio de Ródenas, "en el texto dialogan dos voces indistinguibles" (2009: 481) y dado el carácter netamente autorreferencial de la novela, rasgo que cabría añadir a lo anteriormente dicho en relación con su naturaleza vanguardista, subraya una idea que se nos antoja fundamental para su comprensión:

[54] En nuestra opinión, el fragmento textual relativo a esa *ausencia de unidad y homogeneidad del manuscrito hallado* a la que se refiere el narrador es signo inequívoco del modernismo de la novela de Verdaguer, dado que, en forma autorreferencial, el autor expresa su rechazo a criterios de composición de textos narrativos tan afines al realismo como su unidad u homogeneidad.

> Solo cuando el enunciado se refiera a sí mismo y al proceso cognitivo elocutivo que lo ha generado garantizará una enunciación definible [mientras que] cuando el enunciado funcione referencialmente, esto es, cuando no se refiere a sí mismo como producto o proceso, la enunciación pierde su asidero y se vuelve indefinida (Ródenas 2009: 481).

Es decir, en aquellos pasajes en los que el narrador da cuenta de hechos tales como la existencia de una novela, su sustracción o el escolio, al lector le será posible inteligir el enunciado sin verse abocado a poner en duda la veracidad de lo que lee. Sin embargo, en relación con las acciones y los personajes que habitan la trama de la novela la incertidumbre es absoluta hasta el punto de que el lector se ve empujado a sospechar no solo que alguna de esas acciones no haya sucedido en el mundo de ficción que se propone – si Ada murió o no, si Salomón acudió en ayuda del héroe y su mujer, etc. – sino incluso la propia existencia de los mismos personajes. A juicio de Ródenas, bajo el prisma de su estructura narrativa, la novela ha sido construida en forma laberíntica como un ejercicio de *mise en abyme* en la que se suceden diversos niveles en la estructura enunciativa del discurso. Y es que, excepto en sus últimas páginas – una nota de cuatro líneas y un último capítulo a modo de epílogo – el relato está enunciado por un narrador homodiegético que es al mismo tiempo su protagonista. La voz narrativa extradiegética aflorará para poner en conocimiento del lector, a través de una escueta nota de cuatro líneas, que el héroe ha desaparecido – muerto en el mundo ficcional o, cuando menos, disuelto como ente de ficción:

> Aquí termina bruscamente las memorias de la carcoma roedora de madera humana a la que iba convirtiendo en serrín. Si ella continuó royendo y escribiendo, no puedo saberlo. No ha podido encontrarse ninguna cuartilla más (217).

Podría considerarse que esta nota extendida al final del cuerpo del relato ha sido redactada por el responsable de hacer llegar la novela al lector, es decir, el editor. Pero no acaba ahí la cosa porque justo después, a modo de epílogo, un nuevo narrador extradiegético narra, a través de la técnica cinematográfica del plano fijo, lo que sucede tras la desaparición del héroe. Catalina y Salomón abandonan la vivienda en la que ella y el héroe han estado alquilados para irse a vivir juntos a la casa que aquel tiene en el campo, y tras echar ella un último vistazo en derredor como buscando a su marido, Amparo ordena a la encargada de una herboristería situada en los bajos del edificio que cuelgue un cartel donde se indique que el piso queda libre para volver a ser alquilado. A juicio de Ródenas, esta superposición de niveles en la estructura enunciativa del

discurso, esta *mise en abyme*, tiene por objeto último "explorar no solo la conciencia confundida del artista moderno y singularmente la del novelista angustiado por la corrupción con que las palabras afligen a las cosas (a la vida) sino el cúmulo de problemas de orden epistemológico y ontológico que arrastra la modernidad" (Ródenas 2009: 490).

Anotada la cuestión de la insolubilidad aporética sumerjámonos en el tema específico relacionado con esta investigación: la de su héroe y la clase de escisión que sufre. Para empezar, la caracterización del héroe responde, a juicio de López Antuñano, a las sugerencias propuestas por Ortega en sus ensayos anteriormente examinados – *Ideas sobre la novela* y *La deshumanización del arte* – en cuanto a una configuración idónea del personaje novelístico. Así, nuestro héroe carece de nombre y pasado, encarna algún problema o idea – en particular, "la pugna agónica entre ficción y realidad o, si se desea, los problemas en torno a la creación literaria" (López Antuñano 1994: 171) – y ha sido creado como *un alma interesante* sin necesidad de revestirse del ropaje realista con el que el realismo construye sus personajes, puesto que el héroe, en tanto que personaje construido con el molde del modernismo/simbolismo, no reproduce ninguna figura, tipo o carácter. En relación con esta última característica, señala este autor que la neurosis, presente a lo largo de todo el relato, que caracteriza al héroe y constituye uno de los rasgos más atrayentes de la literatura vanguardista,

> confiere a la novela un intenso dramatismo al leer en varios pasajes manifestaciones evidentes de desequilibrio psíquico; u obsesivas pugnas entere el yo-hombre y el yo-escritor; o angustiosos enfrentamientos, en el intelectual-escritor, entre el cariño a los suyos frente al egoísmo y apego a la creación literaria cuando no frustraciones, consecuencia de la indecisión típica de un neurótico (1994:172).

Antes hemos dejado anotada la presencia de dos voces narrativas indistinguibles, la del manuscrito hallado y escoliado y la del autor de los escolios, esto es, la del narrador que nos está contando la historia que el lector tiene entre manos. En cualquier caso, la cuestión que la presencia de esas dos voces nos sugiere es la siguiente: ¿a quienes corresponden ambas?, ¿quiénes son esos dos personajes? Y más allá, ¿son dos personajes distintos o se trata de una dimensión doble del mismo personaje? A juicio de críticos como Epicteto Díaz, el autor del manuscrito abandonado, robado y escoliado es un personaje distinto del héroe que narra la historia y confiesa haberla sustraído. Díaz

resalta que no puede asegurarse, como lo hace Fuentes, que se trate de la misma persona porque "al principio (de la novela) se indicaba que la mesa pertenecía a los anteriores inquilinos de la casa (además en el párrafo citado[55] figuran tanto el *viejo inquilino* como el *enemigo*) [y] esa ambigüedad no se resuelve" (1994: 100). Sin embargo, nosotros nos inclinamos por la tesis sostenida por autores como Ródenas o Fuentes según la cual el personaje que escribe la novela sustraída y el que afirma haber cometido la sustracción es el mismo. Ya de entrada resulta cuando menos curioso que en la mesa donde ha sido hallada la novela algún inquilino anterior haya impreso el nombre de pila de la mujer del narrador, Catalina. Incluso, dadas su condición de narrador no fiable y su confesada volubilidad de carácter, podría asaltarnos la duda sobre si efectivamente el héroe y su mujer se habían convertido en los nuevos inquilinos de esa vivienda o si nunca habían dejado de vivir allí, pues al tiempo que el héroe afirma haberse instalado en un nuevo piso asegura que "[Catalina] se sentía en aquella casa como si hubiese vivido siempre en ella" (48).

Pero, con independencia de esta consideración, ¿de qué otra manera podríamos interpretar las palabras con las que el narrador da comienzo al relato? Asegura que si ha cometido ese acto "absurdo y poco honrado" (29) ha sido "ante todo por odio, por espíritu de venganza, de una venganza baja y rastrera contra un ser desconocido que tengo la seguridad de que no podrá tomar represalias y desenmascararme" (29). Tras describir el modo como perpetró el latrocinio, e insistir en que "se trataba de *mi enemigo mortal*, o por mejor decir, de *mi enemigo muerto*" (49), el narrador alcanza a comprender "toda la extensión de mi venganza contra mí mismo cuando corregí las pruebas y entremezclé mis comentarios cínicos" (49). Venganza que asegura haber completado mediante la venta de las cuartillas a un editor y por un precio irrisorio, pues es entonces cuando se le revela "el triunfo de mi rencor, contra mí, contra mi viejo enemigo" (53). Por si cupiera alguna duda sobre la identidad, escindida, del héroe que narra su historia, él mismo reconoce, a renglón seguido, que todo esto, "todo lo que he expuesto es laberíntico y obscuro y que lo he dicho con tal rencor que serán muy pocos los que me podrán comprender. No me importa. Ese *no me importa* es precisamente mi

[55] Díaz se refiere al párrafo que también nosotros hemos transcrito donde el narrador revela la comisión del robo de la novela del *viejo inquilino, enemigo mortal* suyo.

superioridad y mi orgullo" (54). De estas mismas líneas se desprende el carácter voluble, contradictorio, laberíntico y masoquista de un héroe que siente un "inmenso placer doloroso de sentirse abyecto" (53) y que si habla de esta manera es "por el placer que me causa el humillarme, el rebajarme, el herirme a mí mismo en mi orgullo, en mi dignidad, porque así me parece que me vengo mejor de ese otro que es el verdadero autor de estas páginas (…)" (31).

Llegados a este punto es preciso responder a la cuestión sobre la doble identidad del héroe, su doble cara. Veamos. Uno de los rostros correspondería al artífice del manuscrito, *el enemigo muerto*, esto es, el escritor, el artista, el intelectual. El segundo pertenecería a quien parece ser el narrador del relato en su totalidad – aunque ya dejamos apuntado que la única certeza que puede tener el lector en relación con la identidad del narrador queda circunscrita a la historia relativa al hallazgo y robo del manuscrito – que no es otro que la carcoma, la excrecencia cerebral que somete a análisis toda la realidad circundante incluso la realidad consistente en pensar – escribir – sobre la realidad circundante, "de cuyo oscuro y estúpido trabajo, similar al del minero en la mina, destino misterioso de todas las carcomas, incluso de las más insignes, no [ha] logrado extraer nunca más que serrín" (30).

A juicio de Ródenas, el primero de ellos, aquel al que en más de una ocasión el narrador se refiere como *el otro*, sería "la mitad diurna, luminosa y generatriz mientras que el intelectual constituye la mitad nocturna, sombría y destructiva" (2009: 480); la conjunción de ambos integra una única personalidad escindida "cuya antigua potencia creativa (la del que sí pudo escribir la novela) se ha secado (en el escritor impotente de ahora)" (Ródenas 2009: 484). Por su parte, Fuentes subraya la condición de ente ficcional de un héroe "reducido a la categoría de personaje de sí mismo" como consecuencia de su "reclusión en un cerebro fantasmagórico que, al aislarse, anulaba las fronteras entre lo ficticio y lo real" (1985: 131). Para este autor la doble personalidad del héroe se divide en el *intelectual* por un lado, es decir, la faceta apolínea o diurna a la que alude Ródenas, y en la *carcoma* por otro, esto es, el ser que vive dentro del otro sin dejar de ser él mismo, "ese maldito impulso interno que llevo dentro y que no busca más que una sensación para despertarse y torturarme" (156). De ahí que el intelectual/carcoma se cuestione cómo es posible "que yo no pueda imaginar lo que

quiero y que haya otro ser que dentro de mí piense e imagine a su antojo" (156). Por cierto, expresa Fuentes una idea que nos parece sugestiva dado que nos permite vincular entre sí varios de los rasgos que caracterizan al héroe, relacionados todos ellos con su naturaleza escindida, como son su cerebralismo, volubilidad, contradicción, sensación de soledad e incomunicación y angustia. Porque la imaginación desbocada que transfigura toda su realidad provocando su aflicción hasta consumirlo por completo[56] es al mismo tiempo "[su] gloria y se dignifica en la realización y en la expresión del arte". (157) Fuentes afirma que "la fábula que encierra la novela configura al Intelectual como un hombre corroído internamente por una carcoma que hace consciente todo aquello que en los hombres normales es irreflexivo y directo" y cuyo resultado será "esa lucidez autoobservadora, igualmente devoradora y destructiva". También asegura este crítico que el héroe "[descarna] lo vivido en el instante de ser vivido asesinando estéticamente todo lo que en otro hombre, no artista, hubiese sido existencia directa" (1985: 133). A través de ambos enunciados Fuentes está queriendo expresar una idea que venimos asediando a lo largo de esta investigación: la de la escisión desgarradora que sufre el ser humano contemporáneo, en particular, el individuo de la urbe, entre vivir y sentirse vivir, y que es experimentada con mayor agudeza por el artista y el intelectual cuya lucidez suele estar más acentuada que en el hombre común. De ahí su afirmación:

> Todo lo que le sucede al primer *yo*, jamás puede ser vivido por el segundo: el que habla enloquecido encerrado dentro de sí mismo. En ello se basa la imposibilidad de *vivir,* en tanto la vida no llega jamás a ese literaturizado y estético *yo* oculto dentro de sí mismo, indemne y solitario (1985: 132).

Ahora bien, esta escisión es padecida por una mente particularmente volcada en un continuo análisis – una "racionalidad en carne viva" (Ródenas 2009: 475) – que en su locura analítica invierte los términos en los que opera el mecanismo de la representación subjetiva del mundo llegando a convertir su subjetividad en una realidad en sí misma, o lo que es igual, en un mundo soñado, imaginado. A juicio de Ródenas, el héroe deviene "ya solo lo que piensa, y lo que piensa es lo que escribe: su nombre es su escritura" (2009: 479). Destinado a convertirse en puro serrín, todo aquello que observa

[56] En más de una ocasión el propio personaje se pregunta cómo es posible "que la fantasía me consuma hasta tal punto, que mi sensibilidad no se haya gastado todavía con todos mis dolores y mis fracasos y que todos mis sentidos palpiten con la misma virulencia deliciosa con que vibraron cuando el primer amor" (202).

y escucha será filtrado por el tamiz de una mente enfermiza condenada, en su incesante disposición analítica, a un autoanálisis que, en último término, se revela inútil y contraproducente: consciente de su incapacidad para vivir con espontaneidad, sin el recurso de su imaginación, el héroe acaba perdiendo su corporeidad disolviéndose como un ente de ficción. Ya hacia el final el héroe comienza a fantasear con su más que posible naturaleza ficcional, "a aparecerme a mí mismo como un personaje de novela tenebrosa" (189), "un personaje absurdo de novela, en busca de un desenlace trágico" (212). De ahí que insistamos en subrayar que el rasgo prominente que caracteriza a este héroe sea el de su conciencia hipertrofiada, la conciencia de "un ser incomprensible a causa de [su] exceso de sensibilidad y [su] volubilidad de carácter" (47).

Porque tratándose de un atributo que singulariza al arquetipo heroico que viene ocupándonos destaca especialmente en las figuras del artista y del intelectual, dado el trabajo que desempeñan y el lugar que ocupan en las modernas sociedades capitalistas. De ahí que, según Gracia, "el asunto de fondo [de la novela] se dirime en el plano de la realidad empírica: el problema decisivo del personaje escritor [es] cómo vivir la dedicación al arte y la literatura" (2000: 174). Ahora bien, aunque es cierto que esta novela aborda el conflicto que suscita la posición del intelectual en la sociedad moderna nosotros, insistimos en ello, nos circunscribiremos al conflicto que se desata en el propio interior de su alma. Más adelante examinaremos el abismo de incomunicación que asimismo se abre entre el héroe y el resto de los personajes, pero centrémonos ahora en el examen del carácter contradictorio que envuelve su doble dimensión, la del intelectual que no solo piensa y escribe sino que también actúa en la realidad ficcional relacionándose con otros personajes, y la de la mente encerrada en su misma conciencia, "ese ser invisible que me tiene atado y domina mis actos" (91).

Veamos un ejemplo: en el mismo momento de conocer a su vecina Amparo el narrador-carcoma entabla con ella un diálogo construido con enunciados creados por su sola imaginación a través de lo que él mismo llama "un lenguaje mudo" (41). Así, a la invectiva que su pensamiento le lanza –"¿Crees que no te he conocido en seguida, vieja lagarta?" (40) – ella, es decir, lo que él especula que ella debe de estar pensando, le responde: "¿no crees que no me he dado cuenta en seguida de tus ojos de sátiro?" Seguidamente, él le replica: "para conmigo no te sirven de nada tus hipocresías" (41).

Pues bien, en el diálogo que ambos, el escritor y su vecina, mantienen en la realidad de la ficción ella se limita a proporcionarles a él y Catalina la llave de la vivienda mientras él le hace saber que "como vecinos nos tiene a su disposición. No hay nada tan agradable como una buena armonía entre vecinos" (42). Estas líneas ilustran la disociación que siente el héroe entre su vertiente apolínea y externa – el personaje del escritor que se relaciona con el resto de personajes en el plano de la acción, es decir, que ejecuta acciones narrativas que producen efectos en la esfera de acción de los actantes – y su conciencia, la carcoma, su vertiente más oscura, pero también la más lúcida, que "desenmascara con crueldad las solapadas intenciones que anidan bajo los actos en apariencia más corteses y desinteresados. El convencionalismo social queda así destripado" (Fuentes 1985: 141). Su cerebralismo descarnado ocupa la inmensa mayor parte del texto. Un ejemplo: en el pasaje en el que Catalina muestra su nostalgia por la ausencia de su hija, haciendo sonar el sonajero de la niña y extendiendo sus vestidos sobre la cama matrimonial, en una evidente alusión al deseo, luego satisfecho, de retirarla del convento para llevarla a vivir con ellos, *el intelectual* siente una inmensa alegría que transmite a su mujer – "¡qué felices seremos con Ada entre nosotros!" (123) – al tiempo que la *carcoma* experimenta una terrible repulsión por lo ridículo y grotesco de la escena, algo "desdichadamente humano, sublimemente humano" (123).

> ¿Es que en vano lucharemos contra el instinto que nos aprisiona y nos somete a su ley, porque por encima de nosotros está la fuerza omnipotente de la naturaleza? ¿Y nada más? ¿Por qué me he de hacer esta pregunta? ¿Por qué he de querer meter la inteligencia y analizar las cosas que no deben analizarse? ¿Por qué no ha de dejar de roer la carcoma y convertir inexorablemente todas las cosas en serrín? (123)

Lo que al héroe se le antoja inasumible es la realidad humilde en la que afirma vivir con su mujer y en la que le parece imposible alcanzar una auténtica felicidad, una realidad carente de fantasía, cuya poesía brilla por su ausencia y que "quizás tenía solo valor porque la transportaba por instinto, por vicio ingénito al plano del sentimiento y de la imaginación" (125). El héroe convierte toda la realidad en arte y el arte y la inteligencia van a convertirse en su refugio, su "mundo ficticio" (67) pero también su ataúd. Su lenguaje, específicamente literario, novelesco y artificial, ajeno a lo natural y coloquial, acabará convirtiéndolo en un ser insincero, un impostor que no podrá dejar de simular en sus relaciones personales. En este sentido, sostiene Fuentes que "sus sentimientos más nobles se trocan en el mismo instante de ser sentidos, en una

simulación escénica (…) y sus relaciones amorosas se marchitan al contacto con esa carcoma teatral que las transforma en pura representación escénica" (1985: 137). ¿No será nuestro particular héroe del subsuelo la representación más dolorosa de la imposibilidad que experimenta el arte de ser sincero en el mundo moderno? En un momento determinado, el héroe se pregunta si la representación artística del dolor y el sufrimiento humanos tiene sentido y constituye una vía para explorar ese sentimiento o no será más bien el dolor la excusa para que "la vida sea un espectáculo trágico, para qué el arte tenga vibración" (158). A juicio de Gracia, el personaje encarna "la vivencia mítica de la literatura, pero está tratado desde el cinismo sarcástico de quien mira y sonríe ante un animal incontrolado. En el personaje del novelista no existe madurez ni verdad moral fuera de la insolidaria búsqueda de un ideal de verdad y una meta artística que hipoteca y anula todo lo demás: el orden moral, el orden familiar" (2000: 170). La totalidad de sus actos están filtrados por una imaginación que los convierte en mentira estética. Así, el héroe y su amante Sofía pasan "una deliciosa noche de amor sensual gozada completamente con el cerebro, a través de la engañosa parodia de los sentidos" (67) en consonancia con la que, afirma,

> constituye una de las esencias más arraigadas y más indestructibles de mi temperamento: la delicia de embriagarme con ilusiones, con sentimientos que no nacen de mi corazón sino de mi cerebro; el placer de accionar, de gemir, de decir palabras empapadas de literatura, de decir mentiras formidables y bellas, de vibrar por una especie de autosugestión y sobre todo de mentir más, de mentir a conciencia de que miento y de saber que, bajo aquellas mentiras, entierro lo hondo, lo verdadero, lo que es la verdadera esencia de mi vida y de mi felicidad, lo que amo de veras, todo lo noble, todo lo bueno, todo lo sincero que llevo dentro y sin lo cual me sería imposible vivir un solo minuto sobre la tierra (66).

Confrontemos ahora su carácter escindido con el de los personajes de su mujer Catalina y su hermano Salomón, diametralmente opuestos al suyo, porque la diferencia entre unos y otros nos proporciona una de las claves que nos permite calibrar el alcance del abismo de incomunicación que se abre entre ellos sumiendo al héroe en una permanente sensación de angustia y soledad lacerantes.

El héroe y su generoso hermano, el notario Salomón, son polos opuestos. "¿Cómo es posible que la misma sangre pueda correr tranquila por unas venas y hervir desesperadamente en otras?" (180), se pregunta el héroe. Frente a la ley de la fantasía se alza la ley hipotecaria. Frente a un hombre sin atributos, un hombre con atributos.

Frente a la evanescencia de nuestro héroe, émulo del héroe del subsuelo de Dostoievski, Salomón, como su simbólico nombre indica, representa al hombre prudente, cabal y reflexivo que acude en ayuda de su hermano y su cuñada tras enterarse de la muerte de su sobrina: símbolo del pragmatismo burgués y fiel representante del hombre común que toma decisiones prácticas. Frente a la parálisis por análisis, la pura actividad. De la contraposición de ambos personajes se desprende que Salomón es ese hombre sensato que "creía en un mundo maravilloso en el que yo, creador soberbio de mundos maravillosos en la locura del arte, no podía creer" (176).

> A su juicio, su hermano es el retrato exacto del "funcionario público, metódico, casto, sin ideal, lleno de fe en la justicia de Dios y de los hombres, sin rencores, con un fondo inmenso de ternura recóndita que le obliga a dar todo su dinero refunfuñando, el dinero que ha ganado trabajosamente, tragando leyes, y con el cual no sabe a fin de cuentas qué hacer" (179).

Por el contrario, él, que confiesa haber vivido "con [su] fantasía y nada más, [aunque] esa imaginación [suya le] domina y [le] hace ridículo" (188), reconoce llevar "una vida de holgazán" (78) y no ser a los ojos de la gente corriente sino "un hombre inútil" (78) cuya trampa consiste en su "absoluta falta de voluntad, [su] incapacidad absoluta para cumplir propósito alguno, [y cuyos] cinismos no tenían más objeto que el de disfrazar [su] definitiva y desoladora impotencia" (82). En opinión de Salomón, el héroe, reticente a marcharse con Catalina a vivir todos juntos en la casa que él tiene en el campo, demuestra ser un hombre "de una sensibilidad absurda" (175), corroído por el orgullo y la extravagancia, "aunque bueno en el fondo" (185), que se afana inútilmente en vivir de la creación artística aunque "la literatura no da para vivir y tú te empeñas en hacer novelas" (177); un hombre torturado, en permanente tensión, "incapaz de hacer nunca nada de provecho" (185) y que un día se preguntará para qué le sirvió su talento y su imaginación. Y, sin embargo, del enfrentamiento entre ambas cosmovisiones, y a pesar de los más que razonables argumentos con los que su hermano trata de embridarlo, el héroe elige su ambivalente y contradictoria forma de vida en la que se mezclan la fantasía y el dolor; una aleación que al cabo le proporciona "la sensación de estar vivo" (198), "de embriagarse en el vino maravilloso y en el dolor de la vida" (180) Porque al tiempo que el héroe afirma despreciarse a sí mismo, "sentía el violento placer de vivir, de entregarse a la vida, de someterse a sus leyes crueles, a los oscuros instintos" (172). Toda su realidad, que él reconoce absurda e ilógica, aunque amarga,

obedece en el fondo "a la necesidad de vibrar, de sufrir; todo vivía intensamente en mi imaginación y mis ojos ardientes deseaban contemplar en la realidad, de un modo palpable, todo mi mundo imaginario y perverso" (213), pues, insiste, "la vida está por encima de todas las cosas" (171).

¿Y Catalina? Mientras Sofía encarna el deseo, Catalina es "el beso puro, un beso de madre" (70). Contra la incapacidad del héroe de vivir con espontaneidad, condenado por esa insomne segunda conciencia suya a un incesante análisis de hechos y actos cotidianos, se alza la ingenuidad y vitalidad de una Catalina que, por otra parte, lo adora. Ahora bien, en su ignorancia del alcance real de la lucha agónica que se libra en lo más hondo de la conciencia del héroe, ella acabará siendo víctima de su personalidad artística al vivir sacrificada a las exigencias creadoras de su marido. Así, en uno de los pasajes donde el lector asiste a uno de los primeros diálogos que ambos mantienen, el héroe nos cuenta que ella "dormía en paz como duermen los niños" (70) mientras él – de regreso a casa tras pasar la noche con su amante Sofía – a su lado temblaba y se agitaba, pero no por remordimientos sino por "aquella felicidad [que] le devolvía a los años de otra felicidad más llena de color, más iluminada (que la presente) porque todavía la carcoma no había roído lo mejor de mi existencia y mi enemigo no estaba todavía muerto" (70). Catalina se despierta súbitamente y tras comprobar que su marido no duerme le inquiere por su insomnio, por la tortura que se inflige a sí mismo:

> ¿Crees que no me hago cargo de las cosas, que no comprendo que necesitas vivir? (…) ¡Yo he luchado toda mi vida contra tu sufrimiento y no he conseguido más que ser la causa de muchas de tus torturas! ¡qué complicado eres! Te esperaba en la noche solitaria, en el piso vacío, ¿y no comprendes que era para mí una delicia el esperar? ¿Qué haría yo si llegase un día en que no pudiera esperarte? (…) (72).

> ¿Crees que he de asustarme porque me arrastres en tus ráfagas y me hagas girar en tus torbellinos como una pluma que se hubiese desprendido de tus alas? ¿A qué más grandeza podría aspirar que a esa de sentirme envuelta y arrebatada en tu vida? ¿Qué me importa mi vida si yo la sacrificaría y la volvería a sacrificar por ti? (73).

Entonces, el héroe, que a lo largo de todo el relato reconoce y admira en su mujer su honestidad e inocencia, que la considera algo así como su depósito de amor verdadero, tras escucharla afirma no sentir otra cosa que,

> una tremenda piedad hacia aquel cuerpo que yacía a mi lado, hacia aquel gusano pobre, herido por la vida, herido por mí (…) y esto acababa de exaltarme, y era al mismo tiempo un amor inmenso que me llenaba la vida, sin el cual me hubiera sido imposible respirar y que era, sin embargo, mi esclavitud y mi miseria (75).

Una lectura atenta de los anteriores enunciados – expresados, según dice el narrador, por Catalina – nos hace sospechar, de nuevo, que más bien parecen haber sido obra de su literaturizada imaginación, porque de lo contrario, ¿cómo podríamos aceptar que una conciencia ingenua, espontánea e inocente tuviese la capacidad para expresarse de una forma tan novelesca como lo hace? ¿No se tratará, nuevamente, de un soliloquio que el narrador se dirige a sí mismo? Al fin y al cabo, él mismo termina afirmando que "se me dirá que escribo cosas sin sentido, [pero] ¿es que tienen algún sentido los sentimientos humanos?" (75).

Pero volvamos al relato. En el último tercio de la narración, con la intempestiva muerte de Ada, se desata la tragedia. Tras una nueva lucha titánica librada en su interior y después de rechazar la propuesta de su hermano, desesperado y consciente de "su maldad, de su incapacidad para comprender los pensamientos puros y honrados" (186) "de su incapacidad para hacer feliz y glorioso a ningún otro ser humano, a nada que fuese bello y cuya pureza yo tuviese que conservar y defender" (215), el héroe huye abandonando a Catalina, dejándola con su hermano, "roído por la carcoma que todo lo iba convirtiendo en serrín" (215), por una imaginación indomeñable, por una conciencia que "en [su] temperamento tomaba siempre una calidad de función imaginativa" (215). El intelectual/carcoma finalmente se pierde "para siempre" (217) en la ciudad "pudridero inmenso donde fermentaba una miseria invisible, un odio sordo y tenaz de unos hombres contra otros hombres" (216). Esa desaparición constituye, a juicio de Fuentes, una autodisolución estética que el héroe ejecuta, una vez más, a través de la imagen que él mismo construye de una mujer que representa una belleza pura – "un fantasma engendrado por su propia imaginación" (Fuentes 1985: 143) – que recapitula, a modo de colofón, el tema de la desaparición de las fronteras entre realidad y ficción, entre naturaleza y artificio. De la mano del fantasma de una refulgente dama blanca soñada por un héroe que al mismo tiempo la contempla como un "sueño materializado, [encarnación de] sus sueños, su arte, su ansia de belleza, su sed de maravilloso que se habían hecho de nuevo realidad" (201), el héroe sale de las páginas de la novela disolviéndose en el vacío. Fuentes sostiene que esa huida y posterior disolución

ejemplifican el modo como una ficción es capaz de combatir la vulgaridad de una realidad tediosa, pero al mismo tiempo entregarle al héroe "a la disolución y la nada: la obra de arte como artificio e irrealidad no rescata ya de la miseria al propio artista sino que le entrega aun más a lo fantasmagórico, a lo descarnado" (Fuentes 1985: 144-145). Y es que quizás el artista moderno haya descubierto, a su pesar, tanto la imposibilidad del arte como vía de trascendencia como la impostura del arte por el arte. La resolución que finalmente adopta el héroe, su trágico acto de desaparición de escena, su voluntaria renuncia a la vida, constituye "un acto suicida de generosidad humana, una suerte de sacrificio ritual y mágico y eminentemente metafórico" (Gracia 2000: 172) en la medida en que, como subrayamos, el héroe se disuelve desapareciendo como novelista.

> Yo hui – afirma el héroe – ¿Por qué? No puedo precisarlo. Era una extravagancia más, una incoherencia de sentimientos que me empujaban y me dominaban, tal vez un miedo invencible al sentir que mi ensueño impreciso y vago se había convertido en una realidad humana que respiraba y que vivía (203).

A juicio de Gracia ese batirse en retirada final del héroe para dejar vivir a los de su entorno, especialmente a Catalina, traduce una idea de honda raíz cristiana sostenida por Verdaguer, a saber, la de que "el coste vital de la ambición literaria – de la carcoma, de la investigación en el hombre, de la duda y la contradicción: la vida inteligente – es la desestabilización, la ruina, el sacrificio ajeno, el dolor del otro y la permanente insatisfacción propia" (2000: 173). Para este autor, la neurosis del personaje, la escisión que padece entre la consciencia del ideal de verdad moral y la "abyección satisfecha" obedece, en lo más hondo, al "impacto de una literatura transgresora de los límites del pudor y valiente con la zona de sombra del hombre: la complejidad paradójica, insoluble, de la condición humana, [en general, y del intelectual, en particular]" (2000: 175). Finalmente, el héroe, como Atta Troll, el oso circense de Heine, domesticado y sujeto por una larga cadena prendida a través de una anilla a su nariz, incapaz de dejar de bailar sin sentido al sonido del tambor de un zigán, dominado y subyugado por "una serie de cosas absurdas" (170), tras escuchar las misteriosas palabras susurradas por el fantasma de su refulgente dama, consigue liberarse de sus ataduras y ceder el testigo a otra nueva conciencia lista para sumergirse en el océano de la creación artística…un nuevo *PISO ALTO POR ALQUILAR* (222).

11. EL HÉROE IRRESOLUTO DE PAULINO MASIP: LAS VACILACIONES DEL EVANESCENTE HAMLET GARCÍA

Si Kafka anotó en su diario del 2 de agosto de 1914: "Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde, escuela de natación" (Kafka 2018: 393), Hamlet García anotó lo siguiente en el suyo del 17 de julio de 1936: "Hoy ha hecho mucho calor" (Masip 2000: 82). En vísperas de la convulsión histórica que sufrió España en forma de golpe de estado y posterior guerra civil que se tradujo en la instauración de una dictadura, Hamlet García tan solo apuntó que ese día hacía mucho calor en Madrid. Y, sin embargo, simultáneamente al derribo que desde entones comienza a experimentar la República española, se inició la caída del limbo metafísico en el que el héroe había venido habitando desde su nacimiento. Así, la noche del 19 de julio experimentó en sus carnes cómo el ingobernable peso de la contingencia, la sinrazón, la materia y la realidad comenzaban a desplomarse sobre una coraza metafísica nutrida de ideas y conceptos. Sumido involuntariamente entre la muchedumbre y el caos no acierta a insertar los hechos históricos que se están produciendo, y él está viviendo *in situ*, en las categorías filosóficas con las que se maneja fácilmente. El 20 de julio anota en su diario: "El conflicto es importante y no sé qué remedio tiene. Vacilo. Divago. Dudo. No es nueva en mí esta actitud mental frente a un tema de acción inmediata. Si me apuran diría que es mi actitud más frecuente" (146). El proceso que el héroe ha empezado a experimentar consistirá en la escisión irreversible que se opera en su alma entre las inquebrantables convicciones intelectuales del irresoluto Hamlet, alimentadas de metafísica idealista, y una realidad cotidiana convulsionada que le penetra en su ordinario cuerpo de García.

> Anoto con amargura que se está produciendo dentro de mí una disociación de las raíces más entrañables de mi ser. (…) Llevaba sobre mí, íntegra, la coraza que me había fabricado durante muchos años de pacientísimo esfuerzo. No sé cuándo ni cómo, pero la coraza se ha resquebrajado, tiene importantes hendeduras por donde salen al aire partes vulnerables, débiles de mi cuerpo y de mi alma. Con otras palabras, la filosofía ya no me cubre enteramente y el pobre hombre que escondía surge, a trechos a la superficie. Me interesan cosas que no me interesaron nunca, tengo debilidades que jamás tuve, establezco contactos que me repelían profundamente y ahora, si fuera sincero, diría que me complacen (163).

El diario de Hamlet García, novela que adopta la forma de diario íntimo "a caballo entre la crónica y la narración histórica" (Naharro 1993: 225), es uno de los textos señeros de lo que ha sido dado en llamarse literatura del exilio. Escrito por

Paulino Masip en 1941 y publicado en 1944, constituye, a juicio de Caballé, un ejercicio de ficción autobiográfica – cuyo propósito será, como el de todo diario, "la aprehensión de la verdad [donde] el sujeto del diario es también el objeto del mismo [pues] se observa para juzgarse (…)" (1987: 56) – inscribible en la corriente del realismo existencial forjada por autores como Unamuno o Sartre, algunas de cuyas propuestas intelectuales giraban en torno al acercamiento de la literatura a la filosofía.

Como observaremos a continuación el argumento de la novela se centra en las anotaciones, registradas por el héroe en su diario – "el cuaderno de un espectador de sí mismo" (Sánchez Salas 2001: 341) – que dan cuenta del modo como percibe, interpreta e interioriza todo aquello que sucede a su alrededor. En opinión de Rodríguez, la forma de diario que adopta el texto se presenta como "una confesión sin destinatario, como un diálogo del personaje consigo mismo, lo que implica el uso frecuente de la segunda persona narrativa" (2002: 245); un desdoblamiento que ilustra la escisión entre el personaje como ser social inmerso en la cotidianidad y como intelectual que la analiza. Sin embargo, Masip organiza el relato "sin romper la imprescindible linealidad con la finalidad de construir una parábola, de reforzar el sentido de lo que en principio no debiera ser más que una confesión íntima. (…) La elaboración del material narrativo aleja el relato de Hamlet del dietario y lo aproxima a la novela. La novela de sí mismo" (Rodríguez 2002: 246).

De hecho, el relato, enunciado en su totalidad por un narrador homodiegético – el héroe que escribe las entradas del diario – viene enmarcado por una enunciación extradiegética, la de su supuesto editor, que si en un momento dado, hacia el final, nos advierte de la desaparición de las notaciones cronológicas, la imprecisión de las relativas al lugar y la pérdida de la trabazón que habían venido teniendo[57], por otro lado, extenderá una nota conclusiva donde se nos informa tanto del fin del diario como de la

[57] Tras advertir igualmente que a partir de un momento dado – el 6 de agosto de 1936, exactamente – "el diario de Hamlet García se precipita", esta nota del editor continúa diciendo que "no faltan [en los apuntes] alusiones suficientes para que el lector perciba el latido del tiempo. Me sería fácil exponer las causas del cambio que sufre la redacción del diario, pero como extraje mi teoría de la lectura del texto y no de otra fuente, el lector menos avisado las deducirá tan fácilmente como yo, por mí mismo. (227).

incierta suerte de su protagonista. Por ello, la novela se aparta de las convenciones con las que el género autobiográfico suele teñir de subjetividad los relatos sobre la guerra, pues si, por un lado, la presencia de ese editor anónimo supone un distanciamiento a nivel de la enunciación, por otro, proporciona "un acercamiento a los hechos históricos gracias a la presentificación de las anotaciones con el punto de vista inmediato, la autodiegetización intradiegética de Genette, del narrador protagonista, Hamlet García" (Naharro 1993: 224).

Son varios los temas sobre los que pivota la novela. A juicio de Muro, se trata del "relato autodiegético de la crisis de desequilibrio afectivo e intelectual que experimenta [el personaje] al contacto con la guerra civil española de 1936, en Madrid, durante los primeros meses de la contienda. (…) Una mirada extrañada sobre la guerra civil y un intento de explicarla" (2001: 303) A un nivel superficial dos son los temas que vertebran el relato: de un lado, la crítica del papel del intelectual replegado en su torre de marfil que muestra una actitud pasiva ante acontecimientos históricos que debieran exigir un compromiso, y de otro, la tensión entre sociedad e individuo, o si se prefiere, entre historia e intrahistoria. A juicio de Rodríguez, el tema central de la novela es:

> El enfrentamiento entre el intelectual que vive en el mundo de las ideas y la urgente realidad que tira de él hacia la tierra, hacia el compromiso (…) y una crítica hacia aquellos intelectuales puros que en el momento de la verdad se muestran incapaces de concretar todas aquellas aspiraciones abstractas de que están llenos (2002: 246 y 262).

En un estrato más profundo la novela versa sobre la tensión dialéctica entre historia y contingencia, por un lado, y esencia y eternidad, por otro; entre civilización entendida como producto de la razón e irracionalidad y primitivismo. Sostiene Glondys que frente a la interpretación de la novela como "mera crónica del fracaso de lo intelectual frente al aceleramiento descontrolado de la historia, la obra ofrece una reflexión en clave filosófica sobre los límites que definen y sostienen a la condición humana" (2013: 413). Esta autora fija su interés crítico en aspectos de orden metafísico como la tensión entre tiempo cronológico y tiempo subjetivo, en sintonía no solo con la profesión de metafísico ambulante que el héroe afirma desempeñar, sino con la forma como el héroe interpreta unos acontecimientos que le afectarán tan profundamente que sus mismas convicciones, no tanto políticas ni morales, como filosóficas, irán siendo derribadas.

Por nuestra parte, afanados en la tarea de rastrear la naturaleza de la escisión que experimenta el héroe, sostenemos la siguiente tesis: como consecuencia del torbellino de acontecimientos históricos en el que se ve envuelto a su pesar, Hamlet sufre una transformación esencial en su evanescente personalidad. Su cosmovisión, nutrida de metafísica idealista y caracterizada por el abismo que lo separa del mundo y la realidad tangibles, sufrirá un resquebrajamiento irreversible que el personaje experimentará en forma de escisión en su propio ser íntimo. El peso de la historia, de lo contingente, "socavando las raíces lógicas del personaje, [precipitará], al fin, su caída en el ser trágico del que venía huyendo" (Caballé 1987: 66). Como acertadamente señala Naharro, la trama de la novela "traza la curva descendente de una caída desde el inicial aleteo metafísico hasta el patoso curso de la realidad histórica" (1993: 229). El proceso de *encarnación* o *corporeización* que experimenta Hamlet García consistirá en el tránsito desde un carácter construido fundamentalmente sobre la escisión entre el yo y el mundo, desde una cosmovisión radicalmente individualista, hacia la progresiva adquisición de una conciencia de existir – y de la existencia del cuerpo, el dolor, el amor y la muerte – y de hacerlo con y entre los otros; un proceso que lo conducirá a sentir que su propio ser se fragmenta tambaleándose las convicciones filosóficas sobre las que ha edificado su visión del mundo. Veremos cómo el héroe va percibiendo en sí mismo la conciencia de la escisión entre espíritu y materia al contacto con una realidad histórica candente que, contra su voluntad, lo permea hasta el punto de cobrar conciencia de la "imposibilidad de conciliar los contrarios en un proyecto vital, cuando el ser social y la inteligencia, ante el empuje de la barbarie, son derrotados" (Rodríguez 2002: 246). Ese mismo proceso de corporeización que experimenta el héroe discurre en paralelo a la mutación en auténtico relato que sufre un texto inicialmente concebido como dietario. La novela se construye, pues, sobre la base de una constante tensión entre idea y realidad que, a juicio de Buffery, se traducirá en la transformación de un héroe cuya inicial máscara intelectual, espectador-espectro de la realidad circundante, se convertirá en máscara de sangre. Así, sostiene, "más que una crítica del intelectual pasivo, lo que se vislumbra es la enajenación producida por una realidad tan desgarradora, y el nacimiento de un nuevo ser, el espectro de un no-ser individual, a través de [esa] máscara de sangre" (2008: 855). Hamlet es empujado por las circunstancias a abandonar la búsqueda de autoconocimiento en el interior de sí mismo para comenzar a hacerlo a

través del encuentro con los demás. Y en ese hallazgo, en ese encuentro con la otredad, verá cómo son derribados los pilares sobre los que había cimentado su cosmovisión.

En consonancia con la profesión que desempeña el héroe la estructura del diario está configurada en forma sistemática como si de un texto filosófico se tratara. Una primera parte, elaborada con los mimbres de la crónica, constituye una autobiografía en la que el héroe trata de definirse ofreciendo una serie de pinceladas biográficas que, a su juicio, revelarían su verdadera esencia. El proceso de *encarnación progresiva* que va a experimentar comienza a desarrollarse en esta primera parte apareciendo reflejado bajo unos epígrafes – *Tres respuestas* y *El drama* – que, en realidad, constituyen diversas claves con las que interpretar el relato que vendrá a continuación, esto es, la irrupción de la guerra en la vida de Hamlet. Pues bien, mientras el tiempo narrativo de esta primera parte es muy amplio, pues transcurre entre el 1 de enero de 1935 y el 17 de julio de 1936, el tiempo de la enunciación es más bien escaso ya que el héroe apenas le dedica unas pocas entradas. Las anotaciones consisten, de un lado, en una serie de apuntes biográficos ilustrativos de su carácter y, de otro, en la interpretación de tres sucesos que afectarán a su propia cosmovisión – el accidente que está a punto de sufrir tratando de subir a un tranvía, una corrida de toros a la que asiste y el parto de su hijo – al tiempo que preludian la catástrofe bélica que se cierne en el horizonte. Sin embargo, la segunda y tercera partes de la novela, tituladas respectivamente *La guerra* y *La discípula*, apenas abarcan unas escasas fechas, pues si la segunda discurre entre el golpe de estado y el 2 de agosto de 1936, la última contiene anotaciones correspondientes a unas pocas fechas exactas amén de una serie de entradas imprecisas, desembocando en el final abierto[58] con el que concluye el texto. Y, no obstante, ambas partes ocupan la mayor parte del relato. En otras palabras, estamos en presencia de una asincronía entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso que, como subrayábamos más atrás, nos invita a reflexionar sobre la tensión entre tiempo objetivo y subjetivo, y por ello, sobre "la relatividad de la percepción individual del paso del tiempo" (Glondys 2013: 421).

[58] Es este un final abierto que singulariza la literatura modernista al dotar al texto de mayor vitalidad y realismo que las novelas construidas con el molde del realismo decimonónico cuyos finales, como dejamos apuntado en su momento, suelen ser cerrados y evidentes. Así, a juicio de Muñoz Molina, "la novela, el diario, termina de mala manera, de cualquier manera, como terminan tantas veces las cosas en la realidad, aunque no en la literatura, que exige finales nítidos, peripecias coherentes, arcos vitales bien cimentados" (2000: 12).

Sumerjámonos ahora en el estudio de los atributos más significativos de Hamlet García. Examinaremos alguno de los rasgos que lo caracterizan, asociados en su gran mayoría a un núcleo constituido esencialmente por la grieta abierta entre él y el mundo, para, a continuación, analizar el proceso de corporeización que experimenta al entrar en contacto con una realidad radical – la guerra, "el reactivo que paradójicamente le hará existir" (Sánchez Salas 2001: 347) – y la consiguiente mutación que se produce en su misma esencia.

Tesis: el Hamlet espectral

A juicio de Naharro, el héroe es "un indagador socrático de los misterios del ser, cuya dubitación metódica se extiende precisamente para hacer patente la difuminación de su cuerpo, la fantasmagórica dispersión de su ente físico, permanentemente diseminado por la duda." (1993: 225). La escisión inicial que lo define se inscribe en la experimentada por los héroes de la literatura finisecular, entre cuyas características figuran la abulia, la parálisis y la evanescencia. La contraposición entre intelecto y vida, entre pensamiento y acción, vertebradora de su carácter etopéyico, ya hemos tenido ocasión de observar que se halla presente en otros personajes como Azorín, Andrés Hurtado o Máximo Manso. El mismo *nombre oximorónico* (Rodríguez 2002: 246) que lo identifica refleja la dualidad entre la aristocracia de su nombre Hamlet, prototipo literario de la duda intelectual y mito recurrente en la narrativa sobre el artista/escritor, y la vulgaridad del apellido García, símbolo de su rostro más terrenal. Ya la presentación de sí mismo con la que el héroe comienza su discurso está construida desde una perspectiva negativa al negar "[ser] príncipe de Dinamarca, ni [batírsele] vientos contrarios en la encrucijada de un drama doméstico" (15). Según Rodríguez, esta presentación "tiene algunos ecos de aquella pre-unamuniana gestación del agonista Manso (…); en ambos está presente esa idea de la encarnación que va a resultar premonitoria en dos personajes obligados por la realidad a descender de su torre de marfil" (1998: 2); si el galdosiano Manso afirmaba:

> Yo no existo… (…) Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni huesos y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito probando que no soy ni he sido ni seré nunca nadie (Pérez Galdós 1983: 7).

Hamlet García, por su parte, declara lo siguiente:

> Me llamo Hamlet. Soy profesor ambulante de metafísica. Mi profesión me proporciona honra suficiente y provecho escaso. Ambos me bastan. Mi mujer me pone ejemplos de vidas contemporáneas en apariencia más logradas, pero ella ignora que las formas del mundo son inciertas y capciosas. (…) Tengo una contextura apoplética y me fatigo al andar. (…) En cierto modo, soy príncipe heredero de una corona que no he logrado heredar. (…) Mi padre era catedrático de Metafísica y yo fui destinado a sucederle desde el día de mi nacimiento (15-16).

Un primer atributo definitorio del carácter de Hamlet García es su pesimismo metafísico y su incapacidad para adaptarse a la vida cotidiana. Abulia e inmersión exclusiva en la literatura y en el mundo de las ideas evocan no solo a la escisión entre pensamiento y acción que atribulaba a Máximo Manso sino al propio Augusto Pérez, cuya evolución venía guiada por la atracción que sentía por Eugenia y lo introducía en la órbita de la realidad tangible. Así, Hamlet sostiene que no cree en el libre albedrío:

> En el caso, poco probable, de que mi libre albedrío pudiera intervenir, me cabía la elección entre nacer o continuar en la nada, pero si nacía tenía ya preparado el molde de mi vida. Nací. Como no guardo memoria ignoro si mi voluntad tomó parte en aquella grave decisión. Solo sé que un día me encontré sobre la tierra, sentado en ella, vestido de blanco y comiendo una pastilla de chocolate que había llegado a mis manos. (…) Comía sin saber por qué y sin saber por qué dejé de comer. Sin saber por qué, estaba sentado y, sin saber por qué, tuve que echar a andar. (…). (16)

Adscrito al linaje schopenhaueriano, émulo en cierto sentido de Azorín y de los héroes barojianos, el estoicismo, la ataraxia y la abulia conforman su carácter como evidencia el siguiente enunciado suyo: "adquirí pronto el hábito de rechazar las pastillas de chocolate que se me ofrecían para evitarme el dolor de su pérdida brusca en el punto de máximo deleite" (16), a diferencia de quienes lo rodean, de las "gentes que se afanan, gruñen, lloran, enloquecen por llenarse la boca y las manos. Me dan un poco de lástima, sonrío y los dejo pasar. ¡Desdichados!, no saben lo que se hacen. Sin embargo, mentiría si no dijera que, a veces, me dan también un poco de envidia" (16). Cuando, tras haber visto cómo un individuo salía de su domicilio sin que nada le hiciera sospechar que se tratase de un ladrón, comienza a intuir que Ofelia le ha sido infiel, en lugar de pasar a la acción, se limita a hacer la siguiente anotación:

> Clavado en el vestíbulo me encontré con la necesidad absoluta de tomar una decisión. [Pero] yo soy un poco como esos ríos que hacen los niños en la tierra; incapaces de abrirse cauce por sí mismos, necesitan que tiren de ellos; si la acción tarda, su caudal se hunde y desaparece (41).

> ¿Eres tú, Hamlet? (…) ¿A dónde vas? ¿Qué piensas hacer? ¿Qué buscas? ¿No habrás caído en una sima grotesca? (…) En el mejor de los casos eres de comedia, Hamlet. ¿Y en el peor? ¿Qué serás en el peor de los casos? (40).

"Inquilino perpetuo de las nubes" (54), el héroe carece de cualquier anclaje en la realidad, excepción hecha de su condición de padre y marido, aunque de su propia confesión se desprende que no ejerce ni de una cosa ni de la otra. Él mismo afirma ser profesor ambulante de metafísica, "vagabundo y deambulatorio abocado siempre a expulsión y desahucio" (19), si bien es cierto que su evanescencia se mezcla con un espíritu de independencia propio de quien elige ser "profesor por [su] libre voluntad de serlo" (19) tras haber rechazado la cátedra que genéticamente estaba llamado a ocupar. En este sentido, Rodríguez sostiene que precisamente su independencia "se mantendrá en toda la novela, pues las dudas que asaltarán al personaje serán más de índole moral que política" (2002: 253). Independencia que también será puesta de manifiesto más tarde cuando el héroe rehúya las tentaciones de compromiso político que los dos bandos en lucha le propongan. Así, interpelado por sus ideas políticas, tanto por el fascista padre de Eloísa como por su discípulo socialista, Daniel, el héroe sostiene que "le da lo mismo quienes gobiernen" (53), porque, en el fondo, le irrita "la presencia de un fenómeno colectivo, una especie de ventosa gigante que coge a los hombres y les sorbe lo mejor de su ser" (58). Hamlet García, aburguesado, liberal y algo anarquista, una especie de libre pensador, está convencido de que "los dos principales enemigos del hombre son la Naturaleza y el Estado", por lo que "las grandes batallas de la humanidad son victorias sobre la Naturaleza [y] las batallas victoriosas del hombre son victorias sobre el Estado" (65). Al hilo de estas consideraciones que formula el héroe, y en contra de la tesis mantenida por Rodríguez, Glondys sostiene que no serían de naturaleza ética las dudas que lo corroen a medida que va permeándose de realidad, sino más bien de orden filosófico pues serán las convicciones intelectuales y filosóficas sobre las que había armado su visión del mundo lo que los acontecimientos históricos impugnarán. Para esta autora, la postura marginal que mantiene Hamlet "no se motiva por la indiferencia, sino por su visión de la guerra como un fenómeno pasajero y aparencial, por tanto, no real, en los términos de su, aún vigente, Metafísica idealista" (Glondys 2013: 430).

Ofelia considera a su marido semejante a una "vía láctea desparramada sin objeto ni contorno en la noche de la vida contemporánea" (19) y si en su momento se

fijó en él precisamente por "el carácter errático de [su] ciencia y de [su] alma", por representar "el perpetuo devenir, la forma huidiza de las cosas, la transfiguración constante del mundo" (19) ahora, según confiesa el héroe, le reprocha justamente lo mismo, su carencia de "asidero y reposo" (19), su condición de *hombre sin atributos* alejado del modelo de quien "sabe dónde empiezan y terminan las cosas" (19). La indiferencia hacia todo aquello que lo rodea y no habita en sus libros, como la sociedad, sus semejantes o la política, es otro de sus atributos. Su actitud ante la vida mundana, por ejemplo, frente a los reproches de su mujer, consiste en mostrarse indiferente, en "optar por callar, actitud que siempre [le] es grata por filósofo y útil por marido" (20). Ahora bien, no obstante su inclinación hacia el mundo preñado de metafísica que ha construido y en el que vive, el héroe reconoce sentir un regusto amargo, pues "moverse entre las nubes llega a ser angustioso; al cabo de unas cuantas horas de subir y huir tengo de pronto la sensación inversa; me parece que estoy cayendo, cayendo dentro de un pozo sin fondo" (21).

Así pues, frente al arquetipo del eterno femenino como nuestro héroe nos describe a su mujer, él en cambio confiesa ser un ente gaseoso e incorpóreo que en los instantes de mayor angustia se ve obligado a acudir a la única tierra firme que conoce y le consuela: el lenguaje, esto es, la gramática, "ciencia antípoda de la Metafísica, mundo limitado, exacto, sin velos ni trampas, sin espejismos, ni fantasmagorías, producto, al cabo de la mente finita del hombre: una cota de malla gramatical" (21). Atrapado en su torre de marfil, abúlico, escéptico e irresoluto frente a los dilemas que la vida cotidiana le pudiera plantear, Hamlet García, modelado en la tradición del personaje intelectual del primer tercio de siglo XX, "se desgrana en una conciencia analítica verbalmente expuesta frente a un mundo que le exigirá actuar" (Rodríguez 1998: 7). Porque, tal y como sucede con los héroes abúlicos de la literatura finisecular, entre sus rasgos más sobresalientes también figuran los de su voluntario distanciamiento de la realidad y un exacerbado individualismo que lo aísla del resto. Prueba de ello, la siguiente anotación:

> A fuerza de vivir en las nubes he conseguido sentir alguna simpatía por los hombres. Desde arriba el espectáculo de la humanidad es tolerable. Pero cada vez que las necesidades de la vida me obligan a meterme entre ellos, a enterarme de las cosas que hacen, salgo rebotado como pelota elástica que golpea contra una pared. (…) La humanidad es una manada innumerable de imbéciles, que ha sido siempre así desde el principio de su existencia y que, según todas las trazas, lo será por los siglos de los siglos, todo sigue como estaba porque no hay otra para cambiarla. (…)

> Entre las estupideces de que la humanidad es muestra, la que más me irrita es aquella en que mis compatriotas prevalecen: la política (97).

Pero, más allá de ese carácter esencialmente evanescente, Naharro subraya que la trama del diario irá tejiéndose a través de "una lucha de discursos entablada por Hamlet y García: el estético metafísico frente al histórico-social" (1993: 226). Así, antes de que la historia zarandee a nuestro héroe hasta hacerlo desaparecer, tres sucesos activan el proceso de encarnación que comienza a experimentar. En primer lugar, y a través de una detallada descripción de cómo ha estado a punto de sufrir un accidente al tratar de encaramarse a un tranvía, el héroe advierte, quizá por vez primera, la presencia de su cuerpo y de la proximidad de la muerte, adquiriendo con ello consciencia de la existencia, del dolor de vivir, de la relatividad del tiempo y de la insuficiencia del lenguaje para representar la realidad.

> ¡Qué sordas y vacías (las palabras) al contraste con ese minuto inolvidable! Colgado sobre un abismo absorbente veía con lucidez extraña que las palabras no me servían para alejarme de él, ni me servían de parachoques si mi voluntad física fallaba. (…) ¿Es posible que todo haya ocurrido entre las doce y siete y las doce y diez? ¿Tres minutos pueden darle a un hombre la sabiduría que le niegan treinta años de estudios y meditaciones? (24).

Al día siguiente, mirándose en el espejo y tras advertir la presencia de su cuerpo, siente una repulsión que, nos confiesa, es en realidad "miedo a la verdad; [porque] una de las verdades del Universo está en ti, cuerpo mío, fláccido, adiposo, velludo (…) uno de los pilares sobre los que se asienta la creación. Perdóname que te haya tenido olvidado" (25).

En segundo lugar, el espectáculo de la corrida de toros al que asiste le conmueve hasta el extremo de hacerle consciente de una idea hasta entonces extraña para él: la del primitivismo que anida en lo más profundo de la condición humana, la de que la esencia del hombre, ajena a la razón, bebe de las fuentes primordiales del instinto animal. Así, escribe: "He visto cómo un hombre regresaba a las fuentes primeras de la humanidad y cómo luego volvía desde las inmensas lejanías remotas, al día de hoy, 23 de agosto, sobre las seis y media de la tarde, en Madrid" (28). La tensión erótica entre hombre y animal, la proximidad de la muerte, la mezcla de animalidad y humanidad, provocan en Hamlet un descubrimiento nuevo que simbolizará la barbarie que se avecina.

> Abandoné la plaza conmovido, removido hasta el tuétano. No se asoma uno gratuitamente a la sima en cuyo fondo se cuece la argamasa radical del hombre. (…) ¿En virtud de qué – me he preguntado – el torero ha sufrido ese retroceso súbito y prodigioso hacia las fuentes primeras del ser? (…) Las lindes que al principio del encuentro los separaban (a toro y a torero) por distancias, al parecer insalvables, se han borrado, han desaparecido y en la conjunción copulativa de ambos seres se ha perdido lo más adjetivo y caedizo, es decir, la metafísica. ¡Hermosa conclusión para un profesor de esta disciplina así sea tan ambulante como yo soy! (28-32).

También esta vez el héroe experimenta nuevamente el paso del tiempo como algo netamente subjetivo "que nada tiene que ver con la [interpretación] del tiempo que rige de paredes afuera de la plaza" (29). Y si aquel primer suceso, y con ello, aquella primera respuesta simbólica, significaba la adquisición de la conciencia del cuerpo, este segundo será concebido como "metáfora a la vez erótica y polémica, oxímoron de amor y guerra, de atracción y repulsión" (Yáñez 2007: 461).

Finalmente, la última de las claves que nos permiten esclarecer el proceso de acercamiento del héroe a la realidad, el desplazamiento del espectral Hamlet hacia el terrenal García, será el parto de su hijo. El héroe, cuya intervención en el nacimiento del "fenómeno sin nombre" (34) fue "más real [que la de Ofelia] por más consciente" (33), siente que la razón ha huido, no ha tenido parte en un acontecimiento que obedece "al predomino del cuerpo" (34) sobre la conciencia al tiempo que revela la dificultad del lenguaje siquiera para aproximarse a una mínima representación. La imagen del parto completa el sentido de estas tres claves: "la derrota del intelecto ante la vida y la muerte en estado puro; tres derrotas que naturalmente anticipan la derrota definitiva del personaje ante la catástrofe de la guerra civil, cuando el parto de Hamlet ya no tendrá que ver con la vida sino con la muerte" (Rodríguez 2002: 251). El parto – "término complejo que abarca todos los significados: amor y lucha, vida y muerte, creación y vacío" (Yáñez 2007: 461) – completa las dos primeras claves del proceso de encarnación que derribará el castillo de naipes metafísico sobre el que ha erigido su cosmovisión un héroe que a partir de ahora descubre el valor primordial del mundo de los instintos, del cuerpo, el erotismo, y por encima de ello, a juicio de Yáñez, el dolor: "el cuerpo lo descubre a través de una herida, el acto sexual en la lucha a muerte entre toro y torero y el parto es una auténtica pesadilla" (2007: 462).

En opinión de Glondys, la finalidad última de estas tres respuestas no consiste en una simple narración de acontecimientos biográficos que con mayor o menor intensidad pudieron haberle afectado integrando parte de su bagaje vital, no se orienta hacia el pasado, "sino hacia la búsqueda de lo esencial, lo atemporal, que necesariamente volvería a manifestarse (…); son [las tres respuestas] exponentes de verdades más profundas que tienen la capacidad de apuntar a lo esencial de la naturaleza humana siempre desde la óptica del idealismo metafísico" (Glondys 2013: 423) Estas cuestiones "revelan metáforas del discurso ontológico que subyace en el nivel más profundo del texto" (Yáñez 2007: 460).

A continuación, bajo el título *El drama*, el héroe da cuenta del adulterio cometido por su mujer Ofelia. Contra toda lógica en un individuo cuya vida gira en torno únicamente a cuestiones de orden metafísico, el sainete doméstico que se cuenta en esta parte del texto afecta profundamente al héroe constituyendo un nuevo paso en el proceso de corporeización que está experimentando. La infidelidad de Ofelia acentúa su sentimiento de soledad revelando su falta de ambición, su abulia, su pasividad, pero también su dolor: "yo seguí en mi butaca hundido, rendido, sumergido en un pozo de zozobras sin nombre" (43). Apelando a su idealismo metafísico el héroe se autoengaña creyendo que "mi mujer, el dependiente, su engaño, mi infelicidad son fantasmas remotos sin ninguna consistencia real (…) ¡sé que tengo que matar y mataré!" (44-45) aunque, finalmente, no emprende acción alguna para vengar su honor. Es más, Ofelia no solo no se arrepiente de su recién confesado adulterio sino que acusa a su marido de ser el único responsable de que algo así haya tenido lugar, incapaz como ha sido de mostrar interés por ella, haber "descuidado [su] cuerpo, [y haberse empeñado] en negar su existencia" (48). Y aunque a renglón seguido Hamlet tratará de expiar su culpa apelando a ideas como que "la mujer tiene un destino físico y el hombre un destino intelectual (…) [que] lo mejor que realiza el hombre cae fuera de la órbita estrictamente sexual" (49) – ideas que le harán sentirse "dueño otra vez de [su] persona, Hamlet García, metafísico ambulante, en Madrid" (49) – en el aire flota la sospecha de que una grieta profunda ha sido abierta en el mismo centro de su ser condenándolo a poner en cuestión sus convicciones metafísicas y a reconocer la prominencia del cuerpo y de la materia o al menos, una existencia tan real como la de sus ideas. Así, el héroe llega a confesar que "la certeza del engaño no me ha conmovido metafísicamente, pero me ha producido un

gran estupor físico. Me duelen todos los huesos como si me hubiera caído de un andamio" (44).

Antítesis: la contingencia de García

A pesar de los indicios más que evidentes de una próxima conflagración bélica, Hamlet García considera que los vaticinios que así lo auguran no son sino un reflejo de la "propensión melodramática que caracteriza a las gentes sencillas" (79) como es el caso de Cloti. Sin embargo, dado que su discípulo Daniel comparte la misma opinión que su criada la duda emerge en el alma del héroe: "¿estaremos, realmente, en vísperas de una conmoción catastrófica de nuestro mundo civil?" (79). En cualquier caso, en esta primera fase de su evolución personal, Hamlet no está dispuesto a dejarse arrastrar "al piélago de lo movedizo e insondable cuya vista [le] han mostrado un adolescente febril y una mozuela inculta" (80). Confiado en su ilustre condición de farero, obligado por su tarea de arrojar luz a arcanos inescrutables para los terrenales Garcías, Hamlet se exige "abandona[r] lo contingente y [volver] a [sus] palomares. Porque, en suma, si los síntomas son ciertos y la catástrofe se produce, a ti, Hamlet, ¿qué te importa? ¿Llegarán las olas a quebrantar la solidez de tu torre mental? Nunca. ¿Qué tienen que ver tormentas de esa índole con la órbita de tus pensamientos?" (80).

La segunda parte de la novela comienza un 18 de julio de 1936 y aunque conserva la forma de un diario, es a partir de este momento cuando el relato cobra toda su fuerza como narración, pues unas escasas entradas vienen a ocupar la práctica totalidad del texto. Ana Caballé sostiene que la novela posee un doble espacio temporal: uno histórico, ocupado por el ejercicio retrospectivo y de conciencia, de autodefinición, que el héroe ha venido llevando a cabo a través de la memoria, y un espacio real, un espacio de acción (externa), donde lleva a la práctica una cosmovisión construida sobre un distanciamiento ascético con el mundo real que desde el punto de vista de la construcción textual reviste la forma de crónica y relato, más intenso a medida que va cobrando urgencia la realidad bélica que se instala en la vida madrileña de julio del 36 y de la que él mismo no puede evitar formar parte. Al propio tiempo, señala esta autora, el texto posee a su vez "dos ejes temporales y supone un triple enfrentamiento yo-mundo: frente a sí mismo (mundo interior), frente a la sociedad (mundo exterior) y frente al sentimiento amoroso (interiorización de lo externo)" (Caballé 1987: 60-61). Pues bien,

tras haber analizado algunos de los rasgos caracterológicos del héroe a través de sus autodefiniciones y de tres sucesos por él vividos, interiorizados y categorizados, el texto mismo sufrirá una mutación. A partir de las anotaciones correspondientes al mes de diciembre de 1935 el monólogo inicial de carácter autobiográfico se alternará tanto con la narración de las diversas acciones narrativas que configuran la trama como con la serie de diálogos que el héroe mantendrá con los personajes que la habitan.

Al tiempo que desaparece el personaje de Ofelia, instalada con sus hijos en un pueblo de Ávila con la intención (inicial) de pasar allí el verano, cumplida por tanto su función actancial – servir de contrapunto a su marido a fin de completar una mejor descripción de su carácter – emergen otros personajes cuya interacción con el héroe servirá de guía para verificar de qué manera la Historia, la realidad cotidiana alterada por la guerra, lo acaba afectando. Leonardo, el padre de su discípula Eloísa, desde el bando sublevado y Daniel, su joven y socialista discípulo, desde el republicano, instigarán a Hamlet a integrar las filas de sus respectivas facciones y, con ello, a dejar a un lado la metafísica para pasar a la acción. Y aunque Hamlet no se alinea con ninguno de ambos comienza a sentir que en su espíritu se ha infiltrado una especie de "drama de conciencia que tomaba sus raíces en zonas profundas de mi ser hasta ahora mantenidas en secreto" (54). Abramos un paréntesis para expresar algunas ideas sobre la ausencia de compromiso político en el héroe; ausencia a la que nos hemos referido más arriba a raíz de la alusión a dos de los atributos que lo definen: su independencia y su indiferencia frente a lo mundano.

De entrada, Hamlet niega ser pacifista pero sí, en cambio, pacífico (64) y su apoliticismo no le impide reconocer sentir aversión por "los funcionarios de la Muerte: enterradores y verdugos [y] los militares, funcionarios de la guerra" (64). Cuando su discípulo Daniel le reprocha sutilmente su falta de compromiso político y social, el héroe le replica haciéndole saber que "[comparte] su actitud moral frente a la realidad que [Daniel ha] descrito." (59) Y sigue: "Te diré que esas muestras de la injusticia social a que has aludido y otras semejantes, que están en la memoria de los dos, son grave cosa, lamentable e inicua. Pero, a mi juicio, les concedes importancia desmesurada" (59). Más tarde, sumido ya en el vórtice del ciclón bélico, observando las acciones de unos y otros, se detiene a hacer la siguiente reflexión:

> Desde un punto de vista filosófico todo está igual que estaba porque en mi mundo los entes no tienen nombre propio; pero desde el punto de vista en que estoy situado, es decir, desde la mesa de una terraza de café madrileño se advierten diferencias muy sensibles (entre uno y otro bando) Y aunque nadie me lo pida yo, Hamlet García, metafísico ambulante, *doy mi visto bueno* (159). [la cursiva es nuestra]

De las palabras del héroe, Caballé deduce "el sentido fundamentalmente social que para Masip tiene la contienda: la justicia social, junto a la legitimidad del gobierno de la República, son los elementos decisivos que esgrimirá para exponer su visión del conflicto y de qué parte está la razón" (1987: 68). El héroe expresa las mismas dudas, terrores y reproches que asaltarían no solo a la clase intelectual sino al ciudadano medio, al hombre común, que hasta entonces no había tenido la ocasión de comprobar cómo el orden y la paz social podían evaporarse. Así, en el diálogo que mantiene con Hurtado, un individuo afín al bando sublevado a quien aloja una noche a petición de su primo, el militar Sebastián, tras escuchar cómo este justifica la sublevación en nombre de la patria y la salvación de España, Hamlet replica: "¿Con militares como Sebastián? ¿Una revolución de aristócratas, de clérigos y de señoritos? ¡Demonio, Hurtado! ¿Por qué no llaman a las cosas por sus nombres?" (199). "Lo único que sé – sostiene el héroe – es que ustedes se sublevaron e hicieron mal" (192). Masip ironiza con la visión del falangista Leonardo, padre de Eloísa, cuando califica de "criminal" (52) la incapacidad de Hamlet de tomar partido en la contienda política (a favor de la sublevación que está gestándose) Y es que, a pesar de su falta de compromiso explícito, de la indiferencia que le producen los fenómenos colectivos, y en particular, la política, Yáñez nos sugiere que "pocos entes literarios resultan tan entrañables como este filósofo, de reflexiones tan deshumanizadas como humanos son sus sentimientos" (2007: 464).

Caballé incide en un aspecto esencial del carácter del héroe, asociado a esta idea de la presencia/ausencia de compromiso sobre el que venimos reflexionando, cuando señala que las dudas y vacilaciones del héroe no tienen tanto que ver con el compromiso político como con "su compromiso vital en toda su magnitud: en su actitud frente a los acontecimientos, frente a la vida en definitiva, encuentra el hombre el fundamento del ser y del estar discurriendo entre dos vacíos. Y es esa percepción la que conmueve a Hamlet y los indecisos cimientos de su alma alterando para siempre su equilibrio anterior" (Caballé 1987: 69). De hecho, aquella ausencia de compromiso de la que se le acusa, en tanto que político hace referencia a lo contingente, lo transitorio, la apariencia,

"nunca sobre lo que es esencial y ahí – concluye Caballé – radica la moderna duda hamletiana: ¿es esta la ocasión de identificarse con un esfuerzo colectivo?" (1987: 69).

Hecha esta digresión, regresemos al camino que nos hemos trazado y que no es otro que la línea que recorre el héroe en ese proceso de corporeización que experimenta abocándolo a asumir la quiebra de sus convicciones intelectuales. Vislumbramos el origen de esta ruptura en dos hechos de diversa naturaleza. Por un lado, su relación misógina y distanciada del mundo de la mujer sufre un cambio que se le hace patente tras sentir un inusitado deseo erótico por Cloti, que amenaza con romper su habitual estado de ascetismo sexual, y que, más tarde, se verá reforzado tras su encuentro con la prostituta Adela. "Su proximidad, el perfume penetrante y excesivo de su persona y las alusiones sexuales que desliza me conturban" (122), anota el héroe sobre la impresión que le provoca Adela: "Siento sobre mí el cuerpo de Adela y su perfume violento y en los ojos los clavos palpitantes de su carne. (…) Tiemblo. Siento frío. Me castañean los dientes. Debo de tener fiebre. Sudo. Enjugo mi sudor. ¡Ay, si pudiera enjugarme el alma! ¿Qué me pasa, Señor, qué me pasa?" (128-129).

Por otro, contra su voluntad empieza a sentir el embate de la marejada prebélica. En un primer momento, en forma de tentativa de adhesión al bando sublevado insinuada por el militar Sebastián, un prosélito falangista primo de su mujer, con quien, no obstante, por vez primera va a experimentar el significado de la aventura, "la aventura más novelesca de mi vida" (88) mientras recorren Madrid a bordo de un taxi:

> ¡Yo, en un taxi, acontecimiento de carácter trivial, bien lo comprendo, pero que en mí es insólito, conduciendo a un militar sublevado (…) y además en un estado de embriaguez sentimental y bravucona que acaba de descoyuntar las líneas habitualmente serenas de mi paisaje mental! (…) ¿Quién te manda a ti, metafísico desocupado, convertirte en agente de las fuerzas oscuras que rigen los rumbos humanos? (88).

Más tarde también el canto de sirenas republicano le alcanza. Asombrado de sí mismo al advertirse reo de un extraño sentimiento empático ante el discurso enardecido de una miliciana que ha escuchado en la radio, procura ponerse a salvo de las salpicaduras del oleaje que esa voz lastimera puede traer consigo por miedo a "que las densas vaharadas de sus calderas hirvientes deshicieran el frágil castillo interior que tanto trabajo [le] ha costado montar" (94).

Así llegamos al episodio central y punto de inflexión de la novela: la entrada correspondiente al 19 de julio, fecha del bautismo de fuego del ciudadano García, en cuya noche prenderá la mecha que hará arder su metafísica hamletiana. Y será una sensación puramente física la que lo empuje a "descender de su faro y caminar entre los hombres" (Rodríguez 2002: 255), a lanzarse a la calle para, a la postre, ser empapado por una pertinaz lluvia de realidad tangible y radical como es una guerra: el hambre. Le asalta la impresión, pasajera en un principio, pero que finalmente se acabará incrustando en su impermeable coraza metafísica, de que "he cambiado de piel. No soy el que era." (100) En su singular odisea nocturna transitará por caminos inéditos asociados al cuerpo – "la ligereza de mis piernas" (101)" – y con ellos a la percepción de placeres sensuales como el erotismo – "el recuerdo de la Cloti acodada en la ventana vuelve y ya no me produce ni vergüenza, ni temor, sino placer" (101). Sin embargo, en el proceso de corporeización que sufrirá durante la noche se topará con un sentimiento desconocido, aborrecido incluso: la solidaridad de las gentes; un espíritu de confraternización que atenuará su inclinación a la misantropía:

> A mí me complace el asalto. Probablemente esta subversión solo durará unos días y me parece bien que en ellos las gentes que no tuvieron nunca un automóvil lo tengan y que tomen el aperitivo en los cafés donde nunca entraron y que coman en los restoranes donde nunca comieron (…) Me hace feliz verlos y este sentimiento me sorprende a mí mimo. Hamlet, ¿resultarás en el fondo un demagogo? (…) (158)

Y los dilemas que le plantea el encuentro con la carne, la materia, la vida en su plenitud, llena de luces y sombras pero sin fantasmagorías, están representados en descarnados diálogos que el héroe, desdoblándose, mantiene consigo mismo:

> No te es indiferente, Hamlet. Es muy singular lo que te sucede y todavía lo tienes mal definido. Grave cosa para ti, hombre de definiciones. Anota para el día de mañana este detalle. Estás mezclado, aprisionado en medio de una muchedumbre, ruidosa, enardecida, descompuesta, que ha sido siempre lo que más horror te ha producido y no sientes ningún malestar. ¡Ah!, y se me olvidaba: ya no tienes hambre (104).

El cambio que va operándose en Hamlet resulta paradójico. La guerra constituye un reactivo vital que le permite descubrir facetas suyas ocultas hasta entonces y reaccionar a los acontecimientos "descubriendo el vigor de lo (su) físico y lo caedizo de lo que está más allá de lo físico" (Muro 2001: 309). La guerra lo conducirá "hacia unas formas de pensar y sentir totalmente nuevas" (Glondys 2013: 428), hacia renovadas

experiencias vinculadas a lo primitivo, esencial y natural en el hombre, cuyo rechazo supondría negar una vertiente sustancial de su propia condición humana. El héroe acabará transformando su inicial condición de "mero espectador contemplativo, aislado, egoísta y estéril del circo de la guerra" (Glondys 2013: 428) en la de un miembro más de la colectividad madrileña. "Caminas demasiado entre los hombres, tomas excesiva parte en sus asuntos, te apasionas…, sí, sí, Hamlet, te apasionas, reconócelo, por lo que hacen y dicen o contra lo que hacen y dicen. Te estás convirtiendo en beligerante" (156). Y tiembla la hasta entonces apacible seguridad de un metafísico que empieza a sentirse,

> nebulosa atravesada por resplandores cuyo foco ignora. Unas partículas de mi ser brillan encendidas, otras permanecen en la sombra, otras tocadas de soslayo tienen en sí mismas el día y la noche. Me falta unidad interior. (…) Estoy estremecido. (…) El espectáculo de la calle me atrae sobremanera. (…) Es un trasunto fiel de mi paisaje espiritual. (…) La calle no sabe, ni tiene conciencia de sí misma. Le pasa lo mismo que a mí. Nebulosa soy, nebulosa es ella. (…) (147/149)

Este segundo tramo de la novela concluye con las dudas que alberga el héroe sobre su propia condición nebulosa. Tras advertir, justo después de haber tomado la decisión de refugiarse en sus libros – territorio conocido y ajeno al mundo contingente y fugaz –, que sus "contactos con la tierra y sus criaturas de carne y hueso no han alterado [su] sustancia" (208), a renglón seguido anota que de lo más profundo de su ser emerge una duda: más que nebulosa o niebla, ¿no será que "me he encerrado en una cámara frigorífica…"? (208).

Síntesis: el amor: el parto de una niña muerta

El último tramo del trayecto existencial del héroe – un brusco aterrizaje desde el cielo metafísico que le había venido sirviendo de cobijo y que, en su ignorancia, creyó ser su territorio natural – está representado por la irrupción en su vida, y en su casa, de su joven e indefensa discípula Eloísa, quien, por su parte, también se verá forzada a cruzar el umbral del mundo adulto inopinada y abruptamente. El proceso de corporeización del escéptico héroe concluye con un abanico de sentimientos amorosos que experimenta hacia Eloísa que van desde el amor tío-sobrina hasta un profundo, y ambiguo, amor paternal pasando por el deseo erótico y el enamoramiento. Nada más arrojarse en brazos de su maestro, el héroe anota que está "a punto de perder el equilibrio" (209), al tiempo que advierte que su rostro de "niña, hoy de mujer, [encierra] la historia de quince días

[y] habla por todos en un lenguaje articulado, preciso, que cualquiera puede entender. Ahora tengo la sensación de haber tocado las raíces del misterio" (210). Eloísa personifica el continuo remontar el río para acceder a las fuentes primordiales de la condición humana al que Hamlet ha venido aludiendo a lo largo del diario. A juicio de Glondys, Eloísa "supone el descubrimiento de los placeres sencillos que le conducen a la plena felicidad. Por fin, tiene acceso inmediato a lo primario, lo metafísicamente esencial, y disfruta, con gran alivio, de la superación del hiato entre apariencia y esencia ontológica de los fenómenos, hasta ahora tan dramáticamente percibida" (2013: 429) En este sentido, escribe el héroe:

> En la soledad de mi despacho recapacito. No. Intento recapacitar, es decir, enfriar mi gozo interior y no puedo. "Eres feliz, Hamlet, absolutamente feliz. ¿Quizás nunca lo habías sido de una manera tan perfecta, tan cristalina?" Quizás. (…) (226)

Y a renglón seguido confiesa:

> parece como si las palabras de los libros se hubieran muerto y estuvieran enterradas en sus páginas. Antes, las palabras apenas rozadas abrían las alas y volaban. Ahora hay que arrancarlas violentamente y en cuanto las sueltas en el aire caen con la pesantez de los cuerpos muertos. Es un esfuerzo agotador y estéril… (227).

Además de las aventuras relacionadas con una guerra cada vez más cruenta que ambos personajes compartirán, la aparición de Eloísa transforma sin remedio algunas de las inquietudes y obsesiones de Hamlet, pues junto con sus reflexiones sobre los efectos que la realidad bélica está provocando en su cosmovisión, surgen otras asociadas a la órbita de lo material, la carnalidad y la sensualidad. A juicio de Rodríguez, "el despertar adolescente de Eloísa a la realidad de la vida sirve de catalizador del despertar tardío de Hamlet, que vuelve a mirarse en los espejos para descubrir que es un hombre sensual" (2002: 259).

> Siento de pronto una gran curiosidad por mi persona física. (…) Tendría gracia que fuera yo un hombre sensual sin haberme enterado. (…) ¡Ah, otra vez mi cuerpo, otra vez la realidad de mi cuerpo, surgiendo de las nubes como venus Anfitrite del mar, cuyo sentido ahora comprendo! (…) … la verdad profunda, concreta y clara…el cuerpo humano desnudo. ¡No palabras, ni retorcimientos de un lenguaje fugaz que por los siglos de los siglos enloquezca a los exégetas, sino el infinito en un idioma universal en el tiempo y en el espacio: un cuerpo humano desnudo! Mientras el espíritu se mecía sobre la haz de las aguas indiferente e inútil, hablador y ocioso, las entrañas fecundas del mar cristalizaban sus raíces enteras para forma

> la car de Venus. En el principio fue el cuerpo y a él se llega siempre que escarbas entre el filo de la vida y la muerte. (234-237).

Ahora bien, desde un punto de vista narratológico, sostiene Caballé, el personaje de Eloísa "tiene escasa densidad psicológica y no experimenta ningún crecimiento a lo largo del capítulo. [Su] aparición supone la existencia de un objeto – a veces deseado, otras temido – que significa en cierto modo el desgarramiento psíquico [del héroe]" (1987: 69-71). Prueba de que la irrupción de su discípula le produce una mezcla de felicidad, desazón y angustia – reprimirá su ansiedad sexual tratando de convertir su deseo erótico en amor paternal – es que su "desplome moral" (1987: 72) se compadece con los cambios que experimenta su escritura; unos cambios, referidos por el supuesto editor del diario, que atañen a la ausencia de notaciones cronológicas, la progresiva falta de consistencia de las entradas y la presencia cada vez mayor de imprecisiones en las notas relativas a los lugares. Es en esta fase cuando, advirtiendo que quizás haya vivido equivocado en cuanto a las raíces de su esencia, Hamlet rompe a cuestionarse las convicciones filosóficas sobre las que ha cimentado su vida y, por encima de cualquier otra consideración, especula sobre cuál pudiera ser su propio destino a la manera como su antecesor danés hacía en la obra shakesperiana.

> Si un hombre nace con una determinación fisiológica o psicológica, de cualquier índole que fuere, y en vez de acatarla, se rebela contra ella y la frustra, ¿es un triunfo o es una derrota? He aquí el problema. Si yo tengo un temperamento sensual y voluntariamente, obstinadamente, lo he contradicho, contrariado, sepultado bajo capas polvorientas de libros viejos y preocupaciones erráticas, ¿cumplí con mi deber, sublimé mi vida o la falsifiqué bellacamente? Esto es lo que yo necesito saber. (…) El hombre debe atenerse a su destino y ¿qué otros signos pueden indicarle cuál es su destino mejor que los que lleva impresos en su carne, esqueleto y sostén del espíritu que por ella se expresa? (237).

La guerra y el amor han sumido al héroe en una torbellino de dudas cuyo vórtice se encuentra en la cuestión no tanto de si acatar o rebelarse ante su propio destino como de algo más decisivo: llegar a conocerlo. Destino que jamás podrá serle revelado si continua "parapetado tras montones de hojarasca metafísica porque esas hojas no esconden raíces, no están pegadas al árbol ni forman parte de sus ramas" (248). Hamlet sabe que solo saliendo afuera, "a la intemperie" (249), podrá ponerse "de acuerdo [consigo] mismo y saber de una vez lo que quiere" (249). En el primero de los encuentros a tres entre Hamlet, Eloísa y Daniel, el discípulo le pregunta a su maestro si no cree "que hay muchos hombres que pasan la vida y mueren sin descubrir las reales

raíces de su personalidad" (238). Cuestionarse las las raíces donde arraiga su ser último, es decir, la misión que el *fatum*, el destino, le tiene encomendado, nos remite a la idea orteguiana del proyecto vital del individuo excelso abocado sin remedio a cumplir su vocación – que tuvimos ocasión de examinar en el capítulo inicial dedicado a la modernidad – y, con ello, nos remite a la dificultad que la vida moderna impone al ser humano, no ya para orientar una vida en el cumplimiento del propio destino sino para ser capaz siquiera de hallarlo. Así, las últimas entradas del diario dan cuenta de la obsesión del héroe por conocer su destino, o lo que es igual, por llegar a conocerse. Si, tal y como escribe, "la guerra es el Destino en ejercicio desencadenado sobre el país", él puede "encogerse de hombros y guarecer[se] para que no [le] alcancen las colisiones de vocablos, subalternos y fugaces, que se han suscitado en [su] patria" (257). El torneo sociológico que subyace al conflicto bélico, la controversia ideológica que la guerra hace patente, constinua sin ser de su incumbencia, en nada afecta a su cosmovisión ni a sus convicciones metafísicas; ahora bien:

> Yo, Hamlet García, metafísico ambulante, ¿qué he de hacer frente al destino? Porque ya no es la sociología, sino el Destino quien se abalanza sobre mí. Ocioso el propósito de esquivarlo y, además, cobarde. No lo esquivo, ni huyo, ni me escondo. Una duda tengo: ¿debo ir hacia él o esperar que su aliento me arrebate? Mi idiosincrasia me manda esperar. Cuando el destino llegue me encontrará dispuesto. (257).

De la variopinta diversidad de personajes con los que el héroe se relacionará en esta última fase de su odisea destacaremos a su colega de profesión, Lazcano, cuya función actancial es servir de contrapunto especular al héroe. A juicio de Muro, "el ejemplo de Lazcano es para Hamlet el espejo que le devuelve con nitidez su propia convulsión desorientada: su función es mostrar la crisis del protagonista y agudizarla" (2001: 310). En uno de los últimos pasajes, Lazcano, confesándose un pequeño burgués, liberal, escéptico y sin ninguna fe positiva fuerte que, si no fuera porque es una actividad práctica necesaria, siente idéntica aversión a la política que su interlocutor, afirma tomar partido en contra de "las clases sociales sublevadas [que además de haber] sido durante siglos los soportes del Estado monárquico español y responsables con él de todas las desventuras nacionales, por el simple hecho de sublevarse ya eran enemigas de España" (267). Ahor bien, y esto es lo decisivo, su elección no permanece flotando en el mundo de las ideas; al contrario, se traduce al plano de la acción:

> ¿Qué me correspondía a mí hacer? Ni mis gustos, ni mi temperamento, ni mi voluntad me encaminaban a la acción violenta. No sirvo, ni quiero servir. ¿Entonces qué? Trabajar como venía trabajando: crear mientras los otros destruyen, hacer algo mientras los otros deshacen para que el día de mañana cuando esto acabe, no sean solo ruinas lo que quede… Y por eso trabajo con más pasión que nunca… ¿Me comprendes, Hamlet? (268).

A estas altures de la narración Hamlet se siente incapaz de hacer frente al embate de la vida y la muerte, la carnalidad, sobre la savia metafísica que equivocadamente creía circular por sus venas nutriéndolo: "no hago nada, no puedo hacer nada. ¿Fui alguna vez un metafísico? La pregunta me hace sonreír extrañamente" (272) Unas líneas después mantiene el mismo tono reflexivo: "¿no pueden ser mi vida y mi vocación metafísica profundos, tremendos errores, desviaciones ¡ay!, irreparables?" (274)- Advierte que, a lo sumo, sus ideas y pensamientos no pasaban de ser una simple cota de malla que ante la fuerza de una realidad tan radical como una guerra desnudaban su inutilidad. Frente al ejemplo de Lazcano, Hamlet, desdoblado y más escindido que nunca, confiesa que "la sangre es un lastre excesivamente pesado y no puedo con él. Estoy pegado a la tierra desde hace dos meses. Cuantas veces intenté volar caí de golpe y me hice daño. Renuncié para siempre" (268).

Hundido en sus pensamientos se siente seco, le "faltan jugos, comunicación con las savias de la tierra y de la vida" (269). Ha llegado a la conclusión de que debe actuar, preferible arriesgar la vida por la vida que morir "de la peor muerte conocida, la de un niño recién nacido que tuviera ochenta años decrépitos" (269). En este final de su particular odisea textual – la novela queda abierta porque se nos dice que el autor del diario no muere y "por ahí anda" – su propia escritura ha abandonado la lengua del *pensar*, el tono marcadamente reflexivo, afín a sus devaneos metafísicos, "para reflejar la desilusión y el abatimiento, para *hablar*, en fin, del obstinado y ambiguo lenguaje de quien vive dominado por la pasión: la búsqueda de la verdad ha terminado" (Caballé 1987: 80). En uno de los últimos diálogos que mantiene consigo mismo, y tras haber escuchado la elección vital de su colega Lazcano, el héroe concluye dolorosamente: "no hay metafísica posible" (268).

Silencio

Convergen en el final del texto, el fin del diario y el silencio del héroe y la muerte de Eloísa: estos finales refieren la muerte del lenguaje, su incapacidad para representar auténticamente una vida humana y sobre todo la inefabilidad de realidades tan radicales como la guerra. "Desde hace unos días callan todas mis voces interiores. (…) Mi silencio no es sordera, ni equilibrio, ni acuerdo de mis contrarios. Sé lo que no es, pero todavía no sé lo que es" (277) – anota el héroe poco antes de aventurarse a salir de nuevo a la vida, a la realidad de la calle y las bombas, y a hacerlo por última vez con una Eloísa que encontrará la muerte en uno de tantos bombardeos que asuelan la ciudad.

"Aquí está la razón de mi silencio. Estoy pariendo. Todos estamos pariendo. La guerra es un parto gigantesco de un útero múltiple y monstruoso. (…) El 18 de julio a España se le rompió la bolsa de aguas (…) y comenzó su marcha bestial hacia atrás" (278), hacia las fuentes primordiales del ser donde abrevan el primitivismo y los instintos primarios, donde no queda resquicio alguno para la inteligencia ni el lenguaje: "Después las sirenas…Después el silencio…" (279). Sostiene Naharro que junto a la caída "del ser trascendente hamletiano al ser-para-la-muerte garciano" a través de su inserción en el destino colectivo de la co-historicidad, se produce otra caída, la del lenguaje, cuya "aparente seguridad se vuelve inútil ante la palpable condición existencial del ser y la incapacidad de la conciencia para apropiarse de la palabra" (1993: 229). Aún así, nos advierte el editor en una segunda y última nota que enmarca la enunciación del texto, el héroe, hallado malherido en una calle de Madrid, tuvo ocasión de pronunciar unas últimas palabras referidas a Eloísa pero que no pueden dejar de ser interpretadas en clave simbólica en referencia a España: "He parido una niña muerta" (279).

Para terminar, subrayaremos una sugerente idea aportada por Yáñez. A juicio de esta autora, habríamos de distinguir el nivel del enunciado del nivel de la enunciación. Así, desde el punto de vista del enunciado, la historia que el héroe nos narra está nutrida de un pesimismo existencial evidente, puesto que "el reconocimiento de la vida lo conduce a contemplar la muerte, o lo que es peor, a la constatación de que la vida no tiene más fin que la muerte", mientras que desde el ángulo de la enunciación, de los procesos comunicativos, la transformación del héroe invita, a su juicio, al optimismo,

pues "el ente individual que al principio solo era capaz de comunicar consigo mismo ha pasado a comunicar con un colectivo." (2007: 464). Así, en consonancia con el nombre *oximorónico* del héroe el texto presenta dos discursos enfrentados: "un discurso ontológico integrado a nivel del enunciado, que contempla la vida como camino doloroso hacia la muerte, y un discurso ideológico, que propone la solidaridad como vía abierta a la esperanza." (2007: 465). Pues bien, es en la fusión entre ambos discursos donde asomará la moderna duda hamletiana, la obsesión que asalta al individuo García sobre la naturaleza del destino prescrito para él:

> (…) caían las murallas de tu ciudad interior que se ha quedado desnuda, inerme, propicia a todos los asaltos. Creo que nunca volverán a crecerte. Y sientes una gran angustia. Y sientes como una gran liberación. Sus murallas te abrigaban y te ahogaban. Estás a la intemperie. (…) ¡Cuánta mugre te cubría! ¡Cuántas excrecencias vanas! ¡Qué de fingidos músculos y de mentidas carnes! Te estás quedando en los huesos, Hamlet. Eres la radiografía de ti mismo. (…) Porque los huesos son de verdad, la última verdad. Tu homónimo, el inglés, la buscaba en la calavera de Yorik…Nada quedaba del bufón sino su calavera. El otro Hamlet bromeaba amargamente sobre ella. No bromees tú sobres los huesos de tu alma, mondos, horros de capas embusteras o bromea, si quiere, pero sin amargura (264).

12. LOS HÉROES NEBULOSOS DE GÓMEZ DE LA SERNA: DEL ABSURDO LÚDICO DE GUSTAVO, *EL INCONGRUENTE*, A LA DISOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD DE *EL HOMBRE PERDIDO*

"Mi péndulo oscila entre dos polos contradictorios, entre lo evidente y lo inverosímil, entre lo superficial y el abismo, entre lo grosero y lo extraordinario, entre el circo y la muerte", dejó escrito Ramón Gómez de la Serna en su monumental *Automoribundia* como nos recuerda uno de sus primeros exégetas, Rodolfo Cardona (2008: 106). En consonancia con este confesado vaivén, en el presente capítulo nos ocuparemos del trayecto que recorre una parte fundamental de la ficción narrativa de Ramón entre las estaciones de Eros y Tánatos, protagonizado por sendos héroes escindidos, cada uno de ellos a su singular manera, que se verán impelidos a aceptar el destino a que están abocados y que, por azaroso, no podrá ser esquivado: el absurdo y el azar jubiloso en el caso de Gustavo, *El Incongruente* (1922) y la disolución y la muerte en el del innominado hombre perdido. Precisamente en el prólogo a *El hombre perdido* (1947), la última de las *novelas de la nebulosa*, como las denomina su propio autor, leemos que "la vida y la novela son una ilusión, la ilusión de encontrarse a uno mismo" (G. De la Serna 1962: 7); es decir, la ilusión de hallar, y aceptar, el propio destino: el *amor fati*.

Gustavo, nuestro primer héroe de la nebulosa, se dejará guiar por el rumbo que a su vida le impone el azar asumiendo la condición esencialmente incongruente de una existencia regida por el absurdo – por la ausencia de un *por qué* y un *para qué* que pudieran iluminarla dotándola de sentido, orden y coherencia – aunque, "los demás no quieren verlo ni dejar que así sea" (G. De la Serna 1982: 17). Y continúa diciendo:

> ¿Habrá algo más ligero que la incongruencia y que aleje más la idea de esa responsabilidad que ellos se han inventado? (…) Yo no he ligado mi vida a nada. Yo no tengo lógica, y, por tanto, se desatan todas esas cosas apretadas y muy ligadas que tienen los otros, las cosas que les obligan, les conducen, les llenan de dolor…Yo, en la incongruencia, siempre estoy alegre. (1982: 18).

El incongruente, héroe absurdo que protagoniza la homónima novela publicada en 1922, integra junto a las posteriores *El novelista*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* las *novelas de la nebulosa*[59]. Pese a las diferencias que mantienen entre sí en cuanto a cronología, concepción o composición técnica, todas comparten un rasgo definitorio de su condición literaria: alejadas de cualquier asomo de mimetismo referencial, como el propio autor insiste en señalar en el prólogo al que hemos aludido, han sido adscritas por la historiografía literaria al vanguardismo[60]. No obstante la unanimidad en la adscripción de su literatura a la vanguardia, Ramón no debería ser considerado, a juicio de Flores Requejo, un precursor del surrealismo porque, entre otras razones, la base de su literatura no es el mundo onírico con el que vive obsesionado el escritor surrealista sino la realidad misma. Sostiene esta autora que "si bien es cierto que en la obra y en la personalidad de Ramón, el gran vanguardista, encontramos numerosas afinidades con los surrealistas, lo es también que Ramón y su escritura son otra cosa, pues Gómez de la Serna es esencialmente un escritor realista, un realista *sui generis* como todo él, pero realista" (1998: 157). Y es que, refiriéndose por ejemplo a la figura de Freud, cuya influencia en el surrealismo resulta decisiva, afirma que "Ramón veía además en Freud un patetismo, una tristeza depresiva que no le gustaba nada, como no le gustaba la sórdida tristeza del surrealismo" (1998: 157).

---

[59] Aunque Gómez de la Serna (en adelante, Ramón) afirma que esas cuatro integran la serie novelística de las *novelas de la nebulosa*, no pocos autores discuten la inserción de las dos primeras, *El incongruente* y *El novelista*, en la nómina de textos legitimados para hacer suyo este marbete. Así, para González-Gerth "se da una gradación o evolución que hace que las auténticas novelas de la nebulosa sean en realidad *¡Rebeca!* y *El hombre perdido"* y si su exhaustivo estudio abarca a las cuatro se debe a que, entre otros aspectos, "todas ellas [comparten] el tema común de la búsqueda" así como que, en todas, es "el lenguaje [el elemento] que soporta el conjunto de la ficción" (Navarro 2008: 73). Ródenas, por su parte, omitiendo a *El incongruente* en la nómina de esta categoría de novelas ramonianas, sostiene que "de acuerdo con los presupuestos [estéticos contenidos en el prólogo a *El hombre perdido*] *El novelista* no debería considerarse una novela de la nebulosa ni [tampoco] el resultado de una fracasada tentativa de novela de la nebulosa, [aunque] son muchos los puntos de intersección entre [la] poética gnoseológica [de la novela de la nebulosa] que transforma la novela en una arriesgada aventura de conocimiento de lo real, y la que se desprende de los pasajes metaficcionales [de *El novelista*]" (2005: 34).

[60] A juicio, por ejemplo, de Ródenas, Ramón aparecería algo así como un "alborotador literario e iconoclasta zumbón que gusta de romper la expectativa estética creada por el arte viejo, el que entretenía los ocios de la clase media del siglo XIX, [cuya] insurrección contra las formas literarias caducas es madrugadora, [pudiendo] afirmarse que constituyó una vanguardia de las vanguardias europeas, surgida del inconformismo no solo estético, sino moral, social y político" (2005: 14).

En este sentido el propio Ramón confiesa en el prólogo a su *Hombre perdido* que aspira a contar lo que no sucede en la vida pero puede suceder, pues "la novela no es solo la antología de lo posible como ha dicho alguien [sino] también la antología de lo imposible" (HP 12), antojándosele que lo que de sueño pudieran tener sus novelas sería, en todo caso, "sueño real, no sueño soñado ni recordado" (HP 11), como sucede en el surrealismo. Así, nuestro primer héroe, Gustavo, asegura que "todas las bromas que me gasta el Destino han tenido siempre una base de realidad" (EI 90) Para terminar con esta digresión en torno a la precisa ubicación de este autor vanguardista en sus concretas coordenadas modernistas, y en particular, respecto a su relación con el surrealismo, en cuya órbita ha sido inscrito por no pocos críticos, la propia Flores Requejo señala que frente a la postura defendida, entre otros, por Breton – la irresponsabilidad del artista surrealista ante la obra creada – Ramón, en cambio, fue un escritor "con una íntima y profunda conciencia de su propia obra" (1998: 159) de la que da buena muestra en su ensayo *Suprarrealismo* cuando advierte de la ausencia en el arte y la literatura surrealistas de dos elementos que se le antojaban fundamentales tanto desde el punto de vista de su particular cosmovisión como en un plano estético: la realidad y la conciencia literaria. Escribe Ramón a cuenta precisamente de la vida, el arte y la realidad:

> ¿Pero no están en uno mismo esas cosas que no se sabe lo que son y que aún no son cosas ciertas y creadas porque la naturaleza inventa el árbol, pero no el armario? (…) Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral. El dominio del mundo, entre lo que vivimos en último término, es lo irreal porque todo lo real, por muerte, por consunción o solo por el paso del tiempo de ayer a mañana, resulta fatalmente irreal. (…) La realidad tal cual es, cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confidencia y la pluma. (…) Cada vez me indigna más la glosa naturalista y monótona de la vida, sin lo inesperado, sin lo escardado, sin eso que no es desesperado chiste sino incongruencia fatal, verdadero trastrueque sin cinismo y solo por azar. (HP: 7-8)[61]

[61] Dado que en este capítulo manejamos, no una, sino dos novelas, utilizaremos el siguiente método de referencia. Tal y como hemos venido haciendo con el resto de los textos, la primera de las referencias a la novela de que se trate indicará el nombre del autor (Gómez de la Serna), el año de la edición que manejamos y la página correspondiente – la edición de *El incongruente* (1922) es de 1982 mientras la de *El hombre perdido* (1947) es de 1962. El resto de las referencias correspondientes a cada una de las dos novelas se llevará a cabo añadiendo, junto al número de página de que se trate, las siglas "EI" para la primera de las novelas aludidas o, en su caso, "HP" para la segunda.

Una vez situada la obra literaria ramoniana en el eje de coordenadas estéticas correctas señalaremos algunas notas en torno a su prosa antes de sumergirnos en el examen del héroe que protagoniza la primera de sus novelas nebulosas. En primer lugar, conviene insistir en un aspecto vinculado a la idea que acabamos de dejar apuntada: la novelística de Ramón posee un anclaje en la realidad cuya representación literaria oscilará entre "la mímesis – mímesis ajena por completo al mimetismo referencial propio de la novela realista del siglo XIX – y la invención" (Rey Briones 1992: 72) Pero incluso aquellas novelas construidas sobre la invención, y no tanto sobre la mímesis, como son las de la nebulosa, "se mueven en un sustrato básicamente realista, [si bien] lo que proporciona a [sus] novelas su perfil singlar es la combinación o interpenetración de ambas instancias: lo verosímil y lo extraordinario" (Rey Briones 1992: 72). A pesar de los juicios más o menos negativos que su novelística vino recibiendo de parte de la crítica más antigua[62], incluso desde acérrimos defensores de su literatura, como Gaspar Gómez de la Serna o Francisco Umbral, lo cierto es que el resultado de su obra de ficción narrativa, alejada totalmente del realismo decimonónico, debe ser ponderado a la vista de sus propios postulados teóricos. En este sentido, sostiene Rey Briones, las limitaciones novelescas que han sido señaladas por no pocos autores, en el fondo, "se nos revelan como elementos consustanciales de su modo de entender la creación novelesca" (1988: 17).

Por su parte, Ródenas celebra su "afortunada incursión por territorios en los que la novela seguía conservando su nombre, pero cambiaba sus leyes internas, en los que la novela reducía su independencia de la narración y seguía funcionando como imagen fingida del mundo" (2005: 19.) Su prosa resueltamente dislocada, fragmentaria y abierta pretendía, en opinión de Zlotescu, "dar fe de las sensaciones más nimias de la vida, captada en su fugacidad" (Navarro 2008: 33). A lo largo de toda la investigación venimos asediando el concepto de realidad y la forma como ha sido literariamente representada, en particular, por las diversas corrientes modernistas; pues bien, Ramón

[62] Así, el hispanista Paul Ilie, en uno de los ensayos sobre la vanguardia literaria española más relevantes, confiesa su sospecha de que "tras la creación de las greguerías, la reputación de Ramón ha medrado más sobre la extravagancia y la nimiedad monstruosa que sobre el firme mérito literario. En cualquier caso, esas novelas que exhiben tendencias surrealistas lo hacen sin transformaciones inquietantes y profundas de la realidad, sino más bien mediante excentricidades humorísticas y situaciones ridículas [como es el caso de] *El incongruente*" (1982: 222).

constituye otro ejemplo de búsqueda de una realidad superior "y más desembarazada" (Ródenas 2005: 31) – suprarrealismo – no basada en la mera apariencia objetiva. De ahí que su prosa greguerística "promueva un tipo de organicidad de la narración distinta de la que se basaba en la concatenación de acciones según leyes causo-temporales" (Ródenas 2005: 22). Si la crítica más antigua tendía a valorar negativamente sus novelas dado que, en su opinión, adolecían de un defecto estructural grave consistente en la incorporación a ellas de un sinfín de greguerías, la más reciente, recuerda Navarro, ha comenzado a revalorizar esa misma presencia constante de la greguería que no solo "no interferiría, sino que enriquecería como tal la estructura narrativa" (Navarro 2008: 34). De la misma opinión es Nigel Dennis, para quien la presencia de una multitud de greguerías en sus novelas es correlativa a su propuesta de "incorporar al género nada menos que su entendimiento de la condición humana, con toda su misteriosa complejidad, en la primera mitad del siglo XX" (2013: 26). Richmond, por su parte, destaca el carácter abierto y poroso de la novela ramoniana, "constituida por acumulaciones, donde la acción, aun cuando presenta virajes inesperados y momentos de auténtico dramatismo, está la mayor parte del tiempo remansada y casi paralizada para que el autor introduzca en el texto un verdadero chorro de greguerías" (1988: 65). Sir más lejos, esto sucede en *El incongruente*, cuya insignificante trama argumental viene integrada por la yuxtaposición de una serie vagamente inconexa de episodios y anécdotas cuyo único hilván sería la presencia de su héroe, y cuya deslavazada trabazón vendría a ser una demostración de la presencia del absurdo y la incongruencia. Como todo escritor modernista, afanado en una búsqueda sustancialmente estética – que, insistimos, no por ello soslaya la exploración del alma humana, aunque abismándose en ella desde el margen y la periferia, nunca desde la apariencia de realidad, desde los hechos objetivos fácilmente captables por la razón – Ramón apela más a la sensibilidad del lector que a su raciocinio. Así, sostiene Richmond, su novela es "esencialmente lírica, a la que hemos de acercarnos a través de las sensaciones evocadas, sustituyendo el proceso lógico por el placer de las asociaciones intuitivas" (1988: 65). Dennis, por su parte, sostiene que su novelística se enmarca dentro de su aspiración a escribir bajo un principio de libertad creadora absoluta que lo lleva a desdeñar lo viejo, lo que se había venido haciendo bajo el molde del realismo. De este modo,

> en lugar de ofrecerle más de lo mismo, Ramón entrega [al lector] una sucesión de novelas que no obedecen a ninguna norma conocida: tramas anárquicas y zigzagueantes que deja sin resolver; hilos narrativos constantemente rotos o abandonados; digresiones que no añaden nada a la narración propiamente dicha. (2013: 22)

Recapitulando, señala Alan Hoyle, "Ramón´s novel is a combative assertion of faith in the transcendence of art, because art, modern art, can attach significance to the apparently trivial details of our immediate every-day reality" (2000: 67).

En el marco de la ingente obra ramoniana destacan sus *novelas de la nebulosa*, que han tenido ocupada a buena parte de la crítica. Señala su autor que su naturaleza nebulosa obedece al hecho de haber sido creadas "en estado nebulítico – más allá del estado sonambúlico – y con fervor de arte, pues no se trata de una obra de fenomenología disparatada, sino de una obra literaria que sirva para detener y calmar la muerte, mimando sin tesis alguna la evidencia de que el hombre, en definitiva, vive perdidamente perdido" (HP 12). Sin embargo, resulta difícil abordar la noción de nebulosa y el atributo de la nebulosidad de la que se reviste esta serie novelística a pesar incluso de las tentativas del propio autor que afloran tanto en el prólogo al que venimos aludiendo como en otros textos suyos, fundamentalmente, en su obra *El libro mudo* (1911). Mainer, reconociendo la oscuridad del término, subraya que si unas veces se refiere a "un atributo de la realidad, otras resulta ser ese mundo sonámbulo de impresiones y asociaciones del que el autor extrae sus imágenes narrativas" (2016: 240). Para Navarro, si bien las cuatro "guardan cierta similitud por lo tenue de su consistencia narrativa y por su sentido existencial", el concepto no deja de ser confuso "por cuanto no está claro si Ramón se refiere con él a una visión de la realidad (que compartiría con otros géneros como la greguería) o a una concepción de la novela" (2008: 72). En todo caso el propio Navarro sostiene que si precisamente este conjunto de novelas ha recibido la mayor atención crítica se debe a que "representan el resultado más extremo del cuestionamiento de la novela realista planteado por Ramón, y tal vez uno de los experimentos más arriesgados de la novela española del siglo XX hasta esa fecha" (2008: 72). Rey Briones, por su parte, destaca que sea cual sea la noción de nebulosa lo cierto es que en las cuatro novelas que integran la serie – incluidas, por tanto, *El incongruente* y *El novelista* – descubrimos "un mundo sometido a un constante proceso de disolución, corroborado en el plano expresivo por un acentuado informalismo, todo

lo cual produce la impresión de caos amenazador, dominado por el absurdo y lo irracional" (1992: 105).

En su exhaustivo análisis sobre esta serie de novelas, González Gerth define la nebulosa o la nebulosidad "as the invisible, true essence of all life, the origin and end-result of a universe in flux, the real chaos in which we live under the manifold deception of our common constructs" (1986: 132). La estructura greguerística, constante a lo largo de toda la novela y de todas sus novelas – "his effort [in using] their structures as he uses the aphoristic structure in his volumes entitles *Greguerías*" – y "the lack of conventional plot and exclusively linear development" (1986: 133) serían algunos de los rasgos esenciales de las distintas obras que integran un conjunto que exigirá del lector un esfuerzo mayor al implicar "new modes of perception in order to appreciate the plethora of interrelated images that vibrate in an atmosphere where time and space have been significantly altered" (1986: 134). Y, por encima de cualquier otra consideración relativa a los diversos elementos que desde un punto de vista narratológico presiden la ficción narrativa – personajes, tiempos narrativos y de la narración, espacio, narrador – sobrevuela sobre todo este conjunto de novelas la importancia decisiva del alimento que las nutre: el lenguaje, "the verbal arrangement of the novel as a whole" (1986: 134).

Apuntadas estas ideas, llegamos así a la novela cuyo héroe absurdo nos va a ocupar las siguientes páginas: *El incongruente*. Más allá de su controvertida adscripción a las novelas de la nebulosa, de lo que no cabe duda es de que nos hallamos ante un texto de ficción narrativa experimental – a juicio de Navarro[63], "la primera novela surrealista europea" (2008: 55) – donde la trama lineal y coherente que singulariza la novela realista brilla por su ausencia. En consonancia con la cosmovisión del autor y con su aspiración a fundir vida y literatura en la tarea estética en la que vive inmerso, la idea fundamental que vertebra el texto consistiría en construir un relato sobre la incongruencia y el absurdo que presiden la vida humana desde criterios estéticos igualmente inconexos y absurdos, propios del vanguardismo y ajenos, por tanto, a las formas de composición de los textos realistas. En este sentido, la correlación entre el

[63] Otros autores, recuerda Navarro, la califican de "protonovela disparatada superrealista" (Soldevila) o "primera creación surrealista no solo de nuestras letras, sino acaso de la literatura mundial" (Nicolás) (Navarro 2008: 55).

contenido de la novela, dominado por el tema de la incongruencia, y su estructura, como greguería novelizada, es el punto de vista que adopta González Gerth en su análisis de la novela, tal y como tendremos ocasión de comprobar a continuación. El propio narrador extradiegético que nos cuenta la historia de Gustavo nos dice al inicio de su relato que,

> ni de la novela de esta misma época ni de la de después se puede seguir con cierta cronología las peripecias. Tiene que ser una incongruencia la misma historia de su vida y la de la elección de capítulos. Además, es que no se podría contar todas las incongruencias de su vida. No; yo solo intento escalonar unas cuantas, y que se le vea vivir y reproducirse[64], y se imagine el lector todo lo que pudo pasar en los otros días que no se reseñan (EI 14).

No obstante esa búsqueda predominantemente estética, Ramón no se olvida de la realidad como fundamento de su literatura logrando así armar un artefacto verbal apto para hender una realidad apariencial que a su juicio no es verdadera vida, pues "lo que menos merece la vida es la reproducción fiel de lo que aparenta suceder en ella. En salvarse a la lógica sin perderse por eso en lo ilegible está la escapada a la dura y mezquina realidad" (HP 9). Este último enunciado refleja fielmente el meollo creativo al que se ha entregado. De ahí que el protagonista de la novela, Gustavo, sea lanzado por su autor a experimentar una odisea jalonada por etapas inconexas, incoherentes e ilógicas en busca de sí mismo, aceptando de buen grado el atributo con que ha sido bendecido por su propio destino ficcional: la incongruencia.

Las primeras valoraciones que sobre la novela se hicieron no fueron positivas. En opinión de Ilie, si las novelas de Ramón se caracterizan, en general, por carecer de "sustancia intelectual, interés psicológico y poca experimentación estructural" (1972: 222) esta que nos ocupa constituye "un intento abortado de novela surrealista, cuyo embrión resulta interesante por su anatomía de técnicas de gestación" (1972: 226). No obstante, le resulta sugestiva la idea implícita en la novela de "la conciencia de la base

[64] Este mismo enunciado parece que reproduce la propuesta de Ortega en su conocido ensayo sobre la novela, aludido en otro lugar de esta misma investigación, de engendrar un tipo de narración mostrativa y no explicativa que pudiera permitir al lector asistir al desarrollo de los personajes a través de sus acciones (*showing*), incluyendo su propio pensamiento, en lugar de fiar la responsabilidad absoluta del desarrollo del relato a la voz de un narrador omnisciente encargado de la explicación de toda la narración (*telling*) Ahora bien, como veremos a continuación, es difícilmente justificable esta tesis para la novela que nos ocupa porque su héroe carece de alma, de pensamiento propio, no posee cosmovisión alguna, limitándose a intervenir como mero actante en las distintas unidades que a modo de otros tantos episodios integran la acción narrativa.

caprichosa de la sociedad moderna [y la sugerencia] de que a pesar de la seriedad de la vida europea, las innovaciones que el siglo XX trajo aparejadas son un fenómeno pasajero y, cuando se lo lleva hasta sus últimas consecuencias absurdo" (1972: 222). Sin embargo, Ilie critica la ausencia de "actividad emocional, la falta de vitalidad e interés humano" (1972: 223) de una novela cuya estructura y acción narrativas son indiferentes. Tampoco Eugenio de Nora resulta benévolo en su valoración de la obra. A su juicio en *El incongruente,* construida sobre una inmensa acumulación de episodios absurdos e incongruentes, se llega a "una final saturación del sentimiento del absurdo – absurdo no trágico como en el existencialismo sino cómico pero de una comicidad triste, gris, disolvente –, una conciencia impregnada de la nulidad, insignificancia y ausencia de sentido de todo: seres, pasiones, hechos: azar sin nombre" (Nora 1962: 112). Granjel la juzga "perfecto ejemplar de literatura de evasión" (1963: 205) que combina imaginación y autobiografía donde toda tentativa de explicar el argumento resulta infructuosa dado que el relato en su totalidad estriba en "una literal acumulación de hechos acaecidos al protagonista, Gustavo, que se entremezclan con intentos reiterados de penetrar en su intimidad" (1963: 204).

Frente a la mayoría de la crítica que, como observamos, no vacila en subrayar la azarosa e incoherente estructura narrativa del texto que lo aleja de la coherencia propia de la novela realista, sostiene Bagué que su "construcción paródica pone en duda [su] hipotética inorganicidad, a pesar del fragmentarismo de su estilo" (2002: 30). La interpretación del texto que hace este autor, en clave de parodia – del donjuanismo, el relato fantástico de estilo romántico o el folletín sentimental, por poner varios ejemplos – le lleva a resaltar que esta finalidad paródica de la novela, con la que Ramón pretende desestabilizar los elementos temáticos y tópicos que "codifican los diversos géneros narrativos sin traicionar los contextos comunicativos que requiere cada uno de ellos" (2002: 27) afecta a su planteamiento y construcción, por lo que no resulta tan evidente que cada uno de los episodios que integran la trama pueda ser leído de manera autónoma sino formando parte del "marco global de la narración" (2002: 30). Parodia que también se observa en el lenguaje de la novela, en el incesante uso de greguerías, personificaciones y cosificaciones, que revelan un humorismo paródico que abarca "la ráfaga cómica, la comparación desaforada y de cariz surrealista, el pensamiento en frase sinuosa y serpenteante, cuajado de desplazamientos y guiños metafóricos" (Bagué 2002:

31). A través de un lenguaje que bordea la infracción de las normas que regulan las estructuras lingüísticas convencionales produciendo un efecto similar al extrañamiento, no solo emerge el absurdo como reacción frente a la lógica sino que Ramón consigue sacar a relucir el exceso de lógica, colindante con el absurdo, con el que está construido el mundo real.

Conforme la recepción crítica de la totalidad de la obra ramoniana ha venido incrementándose la estimación de esta novela ha corrido la misma suerte. Uno de los más distinguidos exégetas, no solo de esta sino de las otras tres novelas que integran la serie de la nebulosa, González Gerth, se opone tanto al juicio negativo de Ilie como a considerarla, como lo hizo en su día Guillermo de Torre, un ejemplo de donjuanismo. Al tiempo que desde la perspectiva estética considera que "the whole story of Gustavo´s life, in other words the entire novel, is intended as *greguería*, a *greguería* which the protagonist and the other characters serve to novelize" (1986: 137) de otro lado sostiene que la novela es un ejemplo de ficción narrativa modernista en la que su autor ha querido enfatizar un aspecto particularmente característico de la vida moderna: la incongruencia, "el mal del siglo" (EI 11). Junto a ella afloran en el texto otros aspectos como la arbitrariedad, el azar o el destino. Así, afirma este autor, "the element of chance that permeates the story, when regarded as positive, as it could be in the comparatively carefree time when it was written, becomes that of fate or Destiny, and the humor can envelop even that" (G. Gerth 1986: 26).

Como hemos venido insinuando desde el inicio de este capítulo el argumento de la novela versa sobre una serie de acontecimientos, desligados entre sí, relacionados en su mayor parte con el amor y el erotismo en los que se ve involucrado su héroe. El narrador extradiegético encargado de contarnos las peripecias en las que se verá inmerso se ocupa en los dos primeros capítulos de presentarnos al personaje asociándolo a la característica que mejor lo define: la incongruencia. Luego se dedica a narrar un sinfín de sucesos entre curiosos y absurdos, algunos directamente fantásticos, en otros tantos capítulos breves – unos cuarenta – hasta el desenlace en el que el héroe, recobrando la congruencia gracias al matrimonio con una mujer igual de incongruente que él a la que ha conocido en el cine, se deshace de su condición incongruente liquidando con ello su ser novelesco. La búsqueda de nuevas formas de expresión literaria capaces de superar

aquellas que Ramón consideraba caducadas no anula su interés en explorar el alma humana. De ahí que bajo la pirotecnia verbal que alimenta esta novela sea posible rastrear las huellas del nihilismo moderno encarnado en una serie de características asociadas a la escisión, como el absurdo o la incongruencia, que en lo más profundo reflejan una búsqueda: la de la liberación de la tiranía de la hegemónica razón fundadora de la vida moderna. Así, nos dice el narrador, Gustavo se afanará en indagar en los resquicios que deja la vida fuera de la lógica y la linealidad, "al margen de la vida (…), [en aquellos] espacio[s] fuera del mundo" (28) en lo que el mismo Ramón llamaba "las afueras más respirables del vivir" (2005: 614).

Señala Sobejano que la naturaleza experimental y hermética del texto dificulta su lectura ya que "rechaza un análisis interpretativo de la realidad empírica verificable en favor de una preocupación por lo artístico y estético" (1998: 268) insistiendo en que la novela que nos ocupa "rompe con la lógica interna espacio-temporal, con el principio de causalidad, y con la caracterización del individuo que domina en el relato realista" (1998: 269). Queremos fijar nuestra atención en este último fragmento del enunciado de Sobejano porque atañe directamente a nuestro objeto de estudio permitiéndonos entrar en materia y abordar, sin más preámbulos, el análisis del héroe y del atributo que lo singulariza: la incongruencia. En primer lugar, hemos de subrayar que la mayoría de la crítica no alberga duda alguna cuando califica al personaje protagonista como un mero actante, cuya construcción literaria está totalmente alejada de la forma como son elaborados los héroes de novelas realistas. A juicio de Rey Briones, entre los rasgos que singularizan al héroe ramoniano y, por tanto, al que nos ocupa, destaca su carácter atípico, extravagante[65], alejado del personaje realista "cuya aparente vulgaridad externa debía compensarse con un tratamiento más profundo y pormenorizado que pusiera de manifiesto su carácter personal" (1992: 41). Por lo tanto, deviene imposible analizar al héroe como trasunto de persona desde una perspectiva psicológica, pues "no emana de él – lo mismo sucede con la inmensa totalidad de los personajes ramonianos – esa

[65] Rasgo este, el de su atipicidad o extravagancia, que no comparte Paul Ilie, para quien, Gustavo es la representación literaria de lo opuesto, es decir, el hombre medio, el hombre-masa orteguiano que pulula por la metrópolis de las primeras décadas del siglo. Para Ilie, el héroe no es más que el reflejo o la imagen de "la persona anónima [de] un único rostro [que soporta] democráticamente las cargas de la colectividad" (1972: 222).

ilusión de autenticidad que suele acompañar a los héroes de la novela realista" (Rey Briones 1992: 39). Todos sus personajes carecen de alma, de vida interior, de ese complejo compuesto de pasiones, inteligencia, sentimientos, voluntad consciente, por lo que no es extraño que, a juicio de Eugenio de Nora, "todos [estén] en este sentido tarados, mutilados, incompletos" (De Nora :153). No se trata de que el lector se vea incapaz de acceder al interior de Gustavo para sondear su pensamiento y cosmovisión porque lo impida, por ejemplo, la forma como está construida la voz narrativa que lo guía en la lectura. Gustavo ni piensa, ni habla. Como defiende Dennis, los héroes ramonianos son "personajes vagos y superficiales cuya psicología interior [Ramón] deja sin aclarar o explorar." (2013: 21). De hecho, las voces del autor, el narrador y el personaje protagonista de toda la ficción narrativa ramoniana remiten a una única voz, la de su autor, "que impide que los personajes cobren la autonomía y consistencia que otorga el uso de un habla propia y diferenciada" (Rey Briones 1992: 40). Dicho de otro modo, los personajes que protagonizan sus novelas – Gustavo entre ellos – "carecen de una expresión propia que les identifique nítidamente" (1992: 40) al tiempo que su voz, cuando la tienen, se confunde con la de su autor, lo que evidencia el tono autobiográfico de todas ellas. En relación con el aspecto autobiográfico presente en la novelística ramoniana – y por lo que concierne a esta novela en particular – subraya Bagué que de la empatía implícita de Ramón respecto a sus entes ficcionales es fácilmente deducible la presencia de "un personaje que a lo largo del texto va troquelándose sobre la osamenta de Gómez de la Serna y llenándose poco a poco de las notas psicológicas afines a su demiurgo" (2002: 28). En palabras de González Gerth, "Gustavo is a psychological abstract of his creator" (1986: 33).

Si empleamos la terminología actancial elaborada por Forster nuestro héroe se revela como un personaje plano, "una criatura esquemática y rectilínea diseñada en función de un único rasgo mediante el que se define el móvil exclusivo de su conducta" (Rey Briones 1992: 41). Bagué señala que Gustavo, cuyo signo distintivo estriba en su condición de mero soporte de las diversas anécdotas que integran la trama, "nunca llega a adquirir el rango de personaje principal, sino que pulula por la novela como los extras en una película de cine" (2002: 28). En resumen, el primero de los rasgos con que aparece configurado el héroe es la ausencia de autonomía y consistencia personal; Gustavo se revela un ente de ficción estrictamente novelesco, nunca un trasunto de

persona. Siendo así, resulta evidente la relevancia de la función actancial que el autor ha diseñado para él. Porque Gustavo no cesa de intervenir a lo largo de toda la acción narrativa como único nexo que enlaza todos los episodios, desligados unos de otros a no ser por su presencia, limitando su esfera de acción a un actuar por actuar sin ser consciente de estar haciéndolo, dirigido en sus acciones por su singular destino de incongruente. El héroe se convierte, al fin, en un mero soporte de las peripecias que integran la trama. Al margen de la trama, de los diversos acontecimientos que se suceden, Gustavo no es nada, se disuelve; es un resorte que salta en cuanto es convocado por otro personaje – generalmente, femenino – cuando no por el simple azar. De ahí que, a juicio de Camón Aznar, tanto Gustavo como, en general, el héroe ramoniano, no resulte ser sino una suerte de "figura de guiñol humanizado" (1972: 317), un auténtico "puppet-like character" (Mazzeti 1974: 53).

Ahora bien, dado que el objeto de nuestra investigación consiste en el análisis de algunos atributos caracterológicos, presentes en una serie de héroes de ficción narrativa, asociados a lo que aquí venimos llamando *escisión* – característica que define la vida moderna – y aunque aceptamos con Rey Briones la condición puramente novelesca de nuestro héroe Gustavo, no por ello debemos soslayar el examen del personaje en tanto que encarnación de uno de estos rostros de la escisión: el absurdo, la incongruencia. En otras palabras, si resulta imposible abordar al personaje desde una perspectiva psicológica – pues no cabe hablar de que el personaje evolucione al carecer de vida interior – puede en cambio ser examinado como figura que personifica la rebelión frente a la hegemonía de la razón, como reactivo contra el modo con el que ha venido desplegándose en la historia la civilización, esto es, el proyecto emancipador de la ilustración. Frente a la dictadura de la coherencia, el sentido y, en última instancia, el orden, la liberación a través del caos, la incongruencia, el absurdo, y, en fin, el azar.

Siguiendo con la enumeración de los rasgos que lo caracterizan, como la mayor parte de los héroes ramonianos, Gustavo es también un joven soltero, involucrado en aventuras eróticas, fuertemente individualista[66] y relativamente desarraigado, si bien su

[66] Ensimismado en sus propias inquietudes e intereses, Gustavo se ciñe en su actividad a la esfera básicamente individual, "sin que en ningún momento manifieste la más leve preocupación por los

desarraigo no es tanto una marginación – "[he] is neither a poor servant boy nor a blind man; he is a *señorito* without profession or obligations[67]" (Gerth 1986: 27) – como "una liberación de ciertas trabas y obligaciones sociales que dificultan la expresión de su personalidad en lo que tienen de conducta atípica difícilmente encasillable en los moldes convencionales de convivencia" (Rey Briones 1992: 44). Por su parte, Mainer concibe el desarraigo de Gustavo, y por extensión del resto de héroes ramonianos, como una manifestación "de profunda inadaptación y un morboso desasosiego frente a una época" (1972: 19). Gustavo se gusta en ese incesante vagabundeo sin dirección, sin objetivos, sin proyecto vital alguno, revelándose uno más de los héroes ramonianos, un grupo de

> free spirits, vagabonds or bohemian types with no bonds, no past, no history, no future goals [whose] function generally seems to be merely to wander through life, searching for, experiencing, and sometimes embodying new dimensions of reality and superreality (Mazzetti 1974: 43).

Gustavo, "an odd-man-out, non-conformist, sceptical about everything including himself" (Hoyle 2000: 70), vivirá a caballo entre la ilusión y la realidad en un mundo caprichosamente irreal "where time and space seem not to exist and anything can and does happen" (Mazzetti 1974: 53). En fin, Gustavo, "híbrido de gafe y afortunado, de despistado y lúcido, de poeta y destrozón, es, a juicio de Mainer, la encarnación humana más apta para la sobrevivencia física y moral en el difícil y proteico mundo ramoniano" (1972: 29).

Después de todo lo dicho resulta difícil, cuando no imposible, hablar de la presencia de un tema central sobre el que gire una novela como esta tan alejada de los modos discursivos de representación tradicional. Sin embargo, aunque su singular estética "pulveriza el tema central en múltiples anécdotas" (Sobejano 1998: 273), hay autores, entre ellos el mismo Sobejano, que se arriesgan a señalar la presencia de un

---

problemas colectivos. (…) Se remite a sí mismo y fuera del sistema narrativo en que está inserto, carece de significado" (Rey Briones 1992: 51).

[67] Muchos de los rasgos que singularizan a Gustavo son aplicables a otro héroe escindido diseccionado en un capítulo anterior de nuestra investigación: Augusto Pérez. Precisamente a juicio de G. Gerth, el héroe ramoniano es "a reminiscent of Unamuno´s *Niebla*", aunque a diferencia de la novela unamuniana – "a sad story" – *El incongruente* "is a happy one" (1986: 27). De hecho, este autor insiste en señalar la evidencia, a lo largo de todo el libro, de que "incongruity or chance is something from which one can suffer as well as derive pleasure" (1986: 34).

tema. Así, para González Gerth, "this is not the story of Don Juan but that of the quest for the other half through the *natural* motivations that bring man and woman together" (1986: 31). Sobejano, por su parte, señala que careciendo la novela de un tema concreto sobre el que se arma, resultando más bien un rimero de anécdotas, sí es posible en cambio descubrir en todas ellas "un denominador común, la búsqueda del amor en un mundo absurdo sin lógica (…), de una parte complementaria del yo que, en el caso de Gustavo, se podría considerar como su otra mitad femenina" (1998: 269); según Cabañas, "la búsqueda de la mujer ideal" (2015: 139). Sin embargo, por debajo del tema que pudiera ser considerado central en esta novela late el que, a juicio de Rey Briones, constituye el eje sobre el que gira no solo esta sino la novelística ramoniana en su totalidad, y está asociado al tema que ocupa esta investigación: "la relación inarmónica del hombre con el mundo, con los demás y consigo mismo", es decir, "la inarmonía esencial que, según Ramón, preside la vida humana" (1992: 37). Pues bien, Gustavo es una manifestación más de esta falta de armonía del individuo consigo mismo y con el mundo. Examinemos entonces la condición absurda e incongruente que mejor le define. A tal fin, qué mejor modo de penetrar en su figura – no así su mundo interior dado que no existe – que "recoger incongruentemente unas cuantas [incongruencias, sin necesidad] de hacer inventario de todas ellas" (EI 22).

La llamada

Uno de los atributos que caracterizan al incongruente Gustavo es su falta de voluntad. En principio podría parecer que este rasgo lo aproxima a los héroes del decadentismo finisecular que hacían de la abulia su seña de identidad. Sin embargo, más que de ausencia de voluntad en el sentido de falta de deseo, algo difícil de ser observado en un ente ficcional que carece de vida interior, lo que queremos expresar con este atributo es que el héroe se caracteriza por no tomar casi nunca la iniciativa en las diversas acciones en las que sí decide intervenir, limitándose a reaccionar ante un hecho ajeno y exterior, ante una llamada, que no es otra cosa que "el modo de atacar la incongruencia, lo que subvierte la lógica" (EI 140). Sostiene Rey Briones que Gustavo "se ve envuelto en las más delirantes aventuras que acuden a él de manera fortuita, sin que, por su parte, pretenda en modo alguno provocarlas" siendo el azar el que "se encarga de dirigir la peripecia argumental" (1992: 117). En otras palabras, no es el héroe quien elige

emprender una acción determinada sino quien acude a ella impulsado por la llamada que recibe; lo que, por otro lado, no es óbice para reconocer que Gustavo "enjoys the freedom to act on impulse" (Hoyle 2000: 71). De ahí que sea insostenible la tesis del donjuanismo de Gustavo porque, a diferencia del mito, nuestro héroe jamás elabora estrategias de seducción, resultando ser más un seducido que un seductor[68].

Precisamente el tercero de los capítulos, donde se narra su primera peripecia, lleva por título *La llamada*. Este episodio resulta muy significativo por varias razones. En primer lugar, porque ya desde el inicio asistimos a la anécdota-tipo que va a repetirse a lo largo del texto: la aventura sexual o amorosa, el lance afectivo. Segundo, porque hacen su aparición el azar y su destino incongruente. Así, es el azar quien coloca en el balcón a una mujer que inopinadamente capta la atención de Gustavo sugiriéndole que suba a su casa. Y es su destino teñido de incongruencia el que provoca su confusión haciéndolo subir al piso de una mujer distinta de quien le ha llamado. En cualquier caso, Gustavo no cuestiona la identidad de las dos mujeres y si, a través de un enunciado en estilo indirecto libre, parece cuestionarse las razones que han podido empujarlas a una y otra a invitarle a pasar, lo cierto es que no tarda ni un instante en dejar suspendida en el aire su pregunta para entrar en el portal. Sin embargo, sí vacila sobre a qué vivienda pertenece el balcón desde donde ha sido convocado, aunque "frente a tan insoluble problema pensó que lo mejor sería ir subiendo, subiendo, hasta que una puerta le abrazase" (EI 23). Gustavo se moverá siempre como un resorte movido por el aguijón de su instinto (y su destino) limitando su actividad a la intervención en las aventuras que el destino le va brindando. Asiduo a los bailes de máscaras prefiere aguardar a que la aventura de turno le llegue "porque él no quería apresurarse, pues ya se apresuraba lo bastante el Destino" (EI 54).

A medida que va subiendo las escaleras del edificio "las mirillas le guiñaban un ojo" (EI 24) y ya hemos indicado que anhela que las puertas le abracen. El caudal de fantasía e imaginación del héroe le conduce a imaginar la mirilla y la puerta como si de

[68] Este comportamiento es también observable en otro héroe escindido de la narrativa modernista española, como es el innominado *profesor inútil* jarnesiano, cuya ineficacia docente se extiende a todas las facetas de su vida, entre las que destacan las relaciones con las mujeres, las cuales, al cabo, son quienes acaban siempre por seducirlo a él.

mujeres se tratara, personificándolas a través de un recurso estético fundamental en la literatura de Ramón. La imagen del héroe tratando de averiguar el piso de que se trata y de "conquistar la puerta" (EI 25) en la que está incrustada la mirilla detrás de la cual rebullen unos "ojos azules, felinos y crédulos" (EI 24) no puede sino evocarnos la figura de Charlot, y así, el mismo narrador dice que Gustavo "se puso a mover el bastoncito y a torcer la cabeza y a sonreír como si estuviese en una esquina pelando la pava a una señorita" (EI 25).

Las cosas

El mundo de Gustavo – como el de su autor – está plagado de cosas y objetos que cobran vida hasta el punto de convertirse en otro personaje más, un personaje de mayor relevancia incluso. Así, él mismo está convencido de que "en las cosas hay un margen de persuasión…Nosotros las excedemos; pero somos tan cosas como ellas, y tenemos persuasión por lo mismo que ellas la puedan tener" (EI 19). Rey Briones destaca que, efectivamente, el papel fundamental que Ramón reserva en su obra a las cosas, su actitud cordial frente a estas, se manifiesta por medio de la personificación cuyo correlato no puede ser otro que la reificación de las personas. Así, sostiene que "humanización y cosificación son las dos caras de un mismo fenómeno cuyo fundamento es la igualación prosopopéyica de personas y cosas, lo cual viene a representar una especie de ósmosis entre la conciencia y el mundo exterior que constituye el eje de su literatura" (1992: 18).

De esta suerte, tal y como se narra en un capítulo dedicado completamente a estudiar la *psicología de la moto*, se nos cuenta que Gustavo "está persuadido de que [su] motocicleta es un ser vivo [que] tiene espantadas, sobresaltos; olfatea una vaca lejana; la [ha] sentido trepidar al sentir la proximidad de la víbora" (EI 126). Otro episodio tiene lugar en una playa repleta de pisapapeles que, en un momento dado y como por arte de magia – aunque nada es nunca "cosa de magia, [sino] de incongruencia" (EI 13) – "como tortugas locas, se arrojaron sobre las cuartillas que corrían por la playa y asegurándolas bajo su nativa propensión, cumplieron la misión para la que habían nacido, evitando que siguiesen volando" (EI 137). Las cosas, las mercancías, en fin, el producto del trabajo del individuo en la sociedad capitalista que se desarrolla en progresión geométrica en las primeras décadas del siglo XX, adquieren un

nuevo significado en términos de apropiación de atributos propios de la condición humana, correlativo al proceso de alienación angustiosa que experimenta el hombre. Sin embargo, en un mundo dominado por el caos y la inseguridad cósmica, Gustavo desde su perspectiva única, dominada por el absurdo y el juego, es, a juicio de Mainer, "el único capaz de asumir el superávit de incongruencia de las cosas, introducirse en él y aún beneficiarse de las tangentes inverosímiles que le ofrece" (1972: 29). El héroe se relaciona con las cosas de igual a igual obteniendo de ello un enriquecimiento personal, pues tanto él como el resto de los personajes ramonianos "más que crecer hacia dentro, lo hacen hacia afuera" (Rey Briones 1992: 49). Cabañas considera esta capacidad del héroe de imaginar características humanas en los objetos como un medio de "evadirse de lo racional" (2015: 141) Incluso el mismo Ramón se pregunta, en el preámbulo de su novela *El Hombre perdido*, si "es del momento la novela de personajes [o no será] mejor la novela de cosas" (HP 14).

La relatividad de los tiempos modernos: velocidad, tiempo, espacio

En ese incesante actuar del héroe, en su continuo deambular de peripecia en peripecia sobresale la presencia de motivos relacionados con la vida moderna: el viaje y los diversos medios de locomoción modernos como el coche, la motocicleta, el tren o el tranvía. El héroe visita la ciudad de las muñecas de cera en moto, viaje de Madrid a París en tren, una seductora mujer desde el coche en que viaja capta su atención. También el tranvía, transporte tan asociado a la urbe en las primeras décadas del siglo XX, está presente en la novela. Al mismo tiempo el lector tiene la impresión del que las peripecias se suceden a toda velocidad, a cámara rápida, como en las películas mudas de los años veinte. El propio narrador nos revela que el héroe, "acostumbrado a la excesiva movilidad de su vida" (EI 100), solía permanecer impaciente a la espera de una llamada del azar en forma de "cartas y llamadas de teléfono y de timbre" (EI 100). Sin embargo, el concepto *tiempo* desaparece de la novela, se funde, como si la acción narrativa acaeciera en un tiempo sin tiempo, en un tiempo detenido. "Gustavo vive en un mundo en el que los factores del tiempo y del espacio no cuentan" (Cardona 2008: 104). De hecho, los personajes ramonianos, Gustavo incluido, aparecen siempre "sujetos al presente, a lo inmanente, sustrayéndose al decurso temporal. Son seres sin pasado y sin futuro" (Rey Briones 1992: 50). Atemporalidad acentuada por la ausencia en el texto de

referencias cronológicas externas que pudieran situar la acción narrativa en un tiempo concreto, pues "la difusa e indefinida modernidad en que [está situada] no es suficiente para proporcionarle ilusión de temporalidad auténtica" (1992: 50). Nos hallamos, por tanto, en presencia de un personaje cuyo estatismo, fruto de la carencia de vida interior, se compensa con un gran dinamismo externo que por otra parte no se inserta en unas coordenadas temporales definidas, dado que las peripecias que integran la acción se suceden de un modo intercambiable y sin duración vital por lo que puede decirse que unas y otras no aportan una variación apreciable entre sí.

Por otro lado, en cuanto al emplazamiento de la acción, esta se desarrolla en un ambiente netamente moderno como es la ciudad – así, los últimos capítulos tienen lugar en París mientras el grueso de la acción, se deduce de las palabras del narrador, acaece en Madrid – si bien algunos episodios, pocos, están ambientados en un entorno rural. En la motocicleta de Gustavo y en la búsqueda de su ideal de mujer convergen lo que, a juicio de Sobejano, constituye una constante en la doctrina futurista propugnada por Marinetti a la que Ramón se adhirió. La estética de la máquina y el culto a la velocidad funcionan a modo de "reducción del arte a la emoción y la sensación" (1998: 270). Si, como veremos en seguida, el folletín sentimental del siglo XIX consistía en desarrollar una única relación amorosa entre un hombre y una mujer, Sobejano afirma que Ramón respaldaba la propuesta de Marinetti, consistente en abolir esa pretensión romántica que reducía el binomio mujer/belleza a la lucha del hombre por conquistar a la mujer, añadiendo una nueva belleza: la belleza de la velocidad, y con ello, la belleza de la máquina. Así, Gustavo corre de mujer en mujer viajando continuamente. "La máquina y la velocidad son las metáforas que materializan el proceso de deshumanización" (1998: 271) con su incesante fluir, la satisfacción momentánea de los instintos, el espíritu de fuga o la evasión de la realidad; esto es: brevedad y ausencia de compromiso en sus efímeras relaciones amorosas/eróticas, brevedad de los episodios y rechazo/ausencia del desarrollo psicológico de personajes y relaciones que singulariza la novela realista. La quiebra de la acción narrativa en múltiples fragmentos es correlativa a la escisión de la relación sentimental en múltiples refriegas amorosas y a la necesidad imperiosa de estar constantemente en movimiento. Así pues, ¿cuándo descansa el héroe, si es que lo hace?, ¿cuál es su remanso de paz? El cine. Nos explica el narrador:

> Por huir de las cosas de la calle, de la gran irregularidad de los acontecimientos y del empedrado, [Gustavo] se metió en el cine. (…) La oscuridad de la sala le producía el buen efecto de un baño de placer. (…) *El incongruente* se solía escapar a la incongruencia en la atmósfera muerta del cine, donde no sucede nada; el sitio vano, vago, engañoso, en que no hay acción alguna, sino una especie de contemplación absurda. Los cinematógrafos eran sus rincones de descanso, y se sentía en las butacas como en un medio de locomoción que, sin ser el tren, tampoco era el aeroplano y tampoco el vapor ni el automóvil. En esa especie de *steamer* del silencio y de la oscuridad huía de los acreedores de su incongruencia (EI 208/209).

En relación con el motivo del cine es plausible pensar, como por otra parte ya hemos dejado apuntado, que de alguna manera Gustavo es un émulo de Charlot. Cardona cree que la figura que el héroe observa en la pantalla del cine en el último episodio de la novela y que reconoce como su doble es, sin lugar a duda, Chaplin. Sostiene este autor que la caracterización del solitario Gustavo convierte en humorístico su comportamiento incongruente merced a su falta de lógica, lo cual "se parece a la caracterización de la figura de Charlot: el vagabundo errante de sitio en sitio, embarcado en la aventura surrealista de una experiencia sin diseño en sus espontáneas travesuras, en su tristeza indiferente, en su extraño aislamiento" (2008: 102). Fiel representante del héroe cómico cuya conducta gratuita – absurda e incongruente – le empuja a la búsqueda incesante de aventuras (amorosas) a través de la lógica de los sueños donde mundo consciente y mundo onírico se funden, Gustavo, como Charlot, "suscita nuestra risa" (Cardona 2008: 103). La paradoja que nutre el humorismo serio de Ramón hermana a Gustavo con el héroe chaplinesco, ambos patinando inconscientes sobre el abismo que se cierne en el horizonte de unos tiempos modernos que hacen más patente si cabe la proximidad de la muerte. Si Ramón y Chaplin son "exponentes de un humor que penetra en lo más profundo de la sensibilidad humana [en] su deseo de expresar algo inexpresable: la inmensa seriedad de la vida que, siendo así, uno debe, paradójicamente, creer que es un chiste" (Cardona 2008: 107), sus figuras, Gustavo y Charlot, se convierten en sendos vehículos idóneos para representar artísticamente el absurdo que permea nuestros tiempos modernos.

Eros: amor y erotismo

Hemos dejado apuntado en más de una ocasión a lo largo de este capítulo que uno de los pilares sobre los que se asienta la novela tiene que ver con el erotismo. Un erotismo que se nos presenta, en palabras de Mainer,

> tanto en su vertiente teórica del amor como en su praxis de sexo [como] mediación entre la perpleja – y angustiosa – soledad del individuo, aguijoneado por su instinto, y la incomprensible pluralidad del mundo; como engaño seguido de captura y destrucción de un incauto por fuerzas oscuramente implacables y que, en cualquier caso, actúan en delegación de un Principio del Mal incognoscible; o, en último término, como apoteosis de una tendencia que nos une a la misma fuente de la Vida – como última razón de la existencia – pero cuya realización nos deja siempre en un estado de dolorosa insatisfacción (1972: 20).

Así, la inmensa mayoría de peripecias está relacionada con la aventura amorosa y sexual a través de la cual el héroe parece buscar "la plenitud vital en la satisfacción del deseo y la posesión del ser deseado, pero, al mismo tiempo, huye de la disolución de la propia identidad en el otro que trae consigo la unión sexual" (Navarro 2008: 47). Gustavo tiene distintas experiencias erótico/amorosas con "un vasto catálogo femenino que supone toda una galería de arquetipos femeninos" (Bagué 2002: 29), como la adúltera, la pícara ingenua, la *femme fatale*, la viuda, la hija de un general, la madura seductora con quien flirtea en un café parisino, la muñeca de cera o la mujer ideal. En cualquier caso, sobrevuela la aversión del héroe al compromiso y lo efímero de las relaciones. Veamos tres ejemplos. En uno de los episodios, Gustavo regresa muy tarde a su casa tras haber esperado durante mucho tiempo la llegada del tranvía que debía llevarle, hallando en una de sus habitaciones a una mujer con la que se había citado. Ella le confiesa que desea "vivir eternamente" (EI 68) con él. Entonces,

> Gustavo se puso en guardia. (…) ¿Había visto alguna vez a esa mujer? No recordaba, y callaba sin responder a lo único que no podía responder. Se querían casar con él por estar dotado de ese aspecto de loco que convence a las mujeres. La mayor incongruencia de su vida era cómo las mujeres le buscaban y le llamaban. (…) El Incongruente desconfiaba por eso del *toda la vida* y temía aquella pegazón de la mujer que quiere quedarse nada menos que toda la eternidad con el hombre que le gusta (EI 68).

En el *Pueblo alegre*, a la pregunta que le formula otra mujer sobre si le querrá siempre, Gustavo le responde que "siempre", pero acto seguido "temió aquel siempre, dicho con ironía la primera vez y la segunda seriamente. ¡El *siempre* de siempre! (EI 132). Por último, hallándose en París, el héroe decide quedarse solo en su cuarto de hotel, "tranquilo de haber roto con aquellas mujeres casuales que, sin tener en cuenta que eran las mujeres casuales, querían ser sus mujeres para toda la vida. ¡Todo para toda la vida, cuando él era *el Incongruente*!" (EI 205).

Sobejano subraya el carácter deshumanizado de esos encuentros "vaciados de contenido emocional o social" con unas mujeres, en general, "irreales, solitarias, frustradas o de cera, desprovistas de rasgos caracterizadores y sin identidad definida" (1998: 269). Las efímeras relaciones en las que el héroe se embarca son un reflejo del carácter fragmentario, relativista y cortoplacista de la vida moderna. Para Gustavo, una declaración de amor eterno, en la medida en que lleva implícito un compromiso que exige duración en el tiempo, se convierte en una "declaración de circunstancialidad" (Bagué 2002: 29) que, en lo más hondo, sostiene Cabañas, implica una "sensación de alienación con un mundo material emergente, capitalista y moderno que no [le] satisface, [por lo que] compone eslabón a eslabón una cadena de aventuras con tintes fantásticos, absurdos e incongruentes donde las cosas cobran vida propia de manera insospechada" (2015: 140).

Por una parte, tal y como ya hemos dicho anteriormente al referirnos a su carácter más reactivo que activo, Gustavo se comporta como una especie de "Don Juan involuntario" (Mainer 1972: 23) permaneciendo a la espera de ser convocado al amor, "sought by women at least as much as he seeks them" (G. Gerth 1986: 27). Ahora bien, por otra parte, la propia figura de la mujer se revela como un mero objeto erótico, un instrumento de satisfacción sexual del héroe (Briones 1992: 46). Prueba de ello es uno de los primeros pasajes de la novela, cuando el narrador explica que "Gustavo sabía que no hay mujeres diferentes. No hay más que casas, balcones, habitaciones distintas, muebles de distinta clase, posiciones más o menos oscilantes" (EI 38).

Y es que el héroe hallará la solución a la permanente insatisfacción erótica en la conquista del ideal platónico de belleza encarnada en una muñeca (antes mujer) de cera a la que conoce en el pueblo de las muñecas de cera adonde por casualidad, y por razón de su incongruente destino, ha ido a parar. Nada más conocerla Gustavo comienza a presentir "la dulzura de vivir con la compañera silenciosa y pura que ofrece su amor siempre…" (EI 121), la mujer que podría permitirle "defenderse de la incongruencia en que incurría por irse detrás de las mujeres" (EI 120), en fin, "la representación de la ecualización entre el *ser humano* y el *ser objeto*" (Cabañas 2015: 143).

El absurdo azar y su incongruente destino: nacimiento y muerte de Gustavo

Hemos ido observando que en la vida de Gustavo el azar propone y su destino dispone en correspondencia con la naturaleza inverosímil, azarosa y accidental de un texto que a diferencia de la novela realista, estructurada con un sentido teleológico, niega el concepto de trascendencia sustituyendo el principio de causalidad que orienta este tipo de narración por el de la "libre asociación imaginativa" (Sobejano 1998: 272). Justo en uno de los primeros pasajes de la novela, el narrador nos acerca a la personalidad del héroe explicándonos que,

> cursando los primeros cursos de la segunda enseñanza tuvo una acalorada discusión con el profesor de Psicología, Lógica y Ética porque le dijo de buenas a primeras: "Mire usted…No se empeñe…Yo no creo en esas cosas." (…) [Gustavo] había desmentido de tal modo todas las cosas, y suponía de tal modo que las unas podían ser igual que las otras, que se le había descompuesto el destino y, en relación con él, todo desvariaba. Por decirlo así, era un disolvente de todas las leyes de la vida (…) (EI 11).

El comportamiento de Gustavo es absurdo por ser esencialmente gratuito al carecer de explicación y finalidad. Sostiene Cardona que este tipo de conducta en los personajes de ficción "fue una constante en la nueva literatura del siglo XX. Gide lo consideraba la más alta forma de libertad: libertad de los hábitos cotidianos del comportamiento humano para pasar a un mundo en el que la libertad no tiene límites" (2008: 102). Las acciones del héroe son puramente instintivas, carentes de lógica, contradictorias, no inscribibles en la trama de un proyecto vital personal. Para Gustavo, el secreto de la existencia estriba en el misterio, en la sorpresa, en el encuentro casual, en fin, en la incongruencia que libera de la cárcel de la razón y la costumbre. A juicio de G.Gerth, "the constant theme of encounter and surprise, including incongruous, as a possible source of happiness" (1986: 28) es un aspecto recurrente en la novela. Gustavo "cada vez más dentro de su incongruencia, aceptaba ya las cosas sospechosas que le ocurrían [y] veía ya la vida con tranquilidad, pues se hallaba conforme con su destino. ¡Qué iba a hacer!" (EI 13-14). Para Camón Aznar, en la cualidad de lo inesperado de los hechos es donde reside la clave de bóveda de la incongruencia del héroe, pues "el incongruente no es el que camina cabeza abajo, no el que se ve acosado por lo milagroso, sino por lo inesperado" (1972: 316). Así, Gustavo se siente aburridísimo en la jaula del domingo porque "es un día en que está cerrada la Casualidad" (EI 100). Por

otro lado, "predisposed to the absurd, [the hero] is not just the resign victim of incongruity, he also thinks incongruities" (G. Gerth 1986: 27), tal y como nos ilustra el narrador cuando en los primeros capítulos nos ofrece un abanico de pensamientos incongruentes – greguerías – que el héroe elabora y recoge en un "enorme libro *Mayor*" (EI 19).

Por su parte, Flores Requejo – para quien la novela constituye "una indagación lúdica en la realidad mediante la incongruencia de tono greguerístico, con humor y metáfora, pero con mayor presencia de elementos narrativos que en las novelas de la nebulosa" (2000: 96) – considera que el concepto de incongruencia que permea el relato no es sino una manifestación de relativismo que irá adquiriendo tonos cada vez más profundos a fin de hacer frente al vacío que caracteriza la vida moderna. Únicamente la levedad, el misterio y el tono lúdico que proporcionan el humorismo y la incongruencia pueden hacer frente a la creciente y acuciante sensación de nihilismo que abriga el individuo moderno. De ahí que, como indicamos al inicio de este capítulo, Gustavo se pregunte si "habrá algo más ligero que la incongruencia y que aleje más la idea de esa responsabilidad que ellos se han inventado" (EI 18). Porque incluso la propia muerte para él "será una incongruencia más y, por lo tanto, carecerá de esa importancia que otros le dan" (EI 18).

Gustavo nace "inesperadamente (…) en pleno palco del teatro de la ópera" (EI 9) y su muerte se gesta en el cine, pues morirá como ente de ficción – en realidad ya dejamos apuntado que solo esta puede ser su auténtica condición – cuando, contrayendo matrimonio con una mujer igual de incongruente, ingresa en la congruencia, "acabando en aquel mismo instante la incongruencia del *Incongruente*, la vida novelesca de Gustavo" (EI 215). En palabras de G. Gerth "when the incongruity vanishes, so does the novel" (1986: 137). La muerte de un ser novelesco caracterizado exclusivamente por su epíteto – *el Incongruente* – solo podría producirse al revertir su condición ontológica. Una muerte incongruente con su recién estrenado estado civil de casado. Podría sostenerse que Gustavo renace – en una existencia congruente – con la muerte de su ser novelesco situándonos ante una nueva manifestación paródica, pues "la boda que cierra la obra es la culminación de la parodia del donjuanismo a través de la claudicación de la incongruencia del protagonista. Del mismo modo que sucediera con la locura de Alonso

de Quijano, Gustavo solo cobra vida propia al matar al personaje novelesco que hasta entonces había sido" (Bagué 2002: 30).

Retrocedamos. "Por huir de las cosas de la calle, de la gran irregularidad de los acontecimientos y del empedrado [Gustavo] se metió en el cine" (EI 208). En la pantalla observa que el actor protagonista de la película que está viendo tiene su mismo rostro, su misma expresión. Conforme discurre la película él "se sentía más el mismo en el gran espejo" (EI 209). Sostiene Castells que "nuestro personaje, gracias al espejo de la pantalla, ha dejado de ser Gustavo el *Incongruente* para convertirse en Gustavo el *Autoconsciente*: seguro de su ficcionalidad transita indistintamente los espacios de la *realidad* (ciudades, el patio de butacas de la sala de proyecciones) y los de la *imaginación* (la película propiamente dicha, de la que entra y sale)" (2016: 69). Así, a través de enunciado en estilo indirecto libre, el lector tiene la oportunidad de asistir a la siguiente reflexión reveladora:

> Por eso él, que tenía tipo y alma de personaje de *cine* en un *film* lleno de peripecias, de esquinazos del Destino, de casualidades, de incongruencias, había sido escogido entre los tipos humanos para representar el papel. Lo de menos era el que llevó sobre sí el trabajo corporal del papel, ser que no tenía que ver nada con la vida de las peripecias, y que, como todos los personajes del cine, reciben por delegación las aclamaciones. ¿Qué fue Charlot sino un fenómeno del siglo, el caso de cien Charlots más auténticos que el que era, por decirlo así; el Charlot mecánico, el representante de los Charlots perdidos por el mundo en existencias mediocres, pero con sincero sentimiento de Charlots, con desinteresado *charlotismo* incapaz de la especulación, ni en el gran mercado de los Charlots, que son los carnavales…? El incongruente se cercioraba de su teoría de la duplicidad de los grandes tipos para la vida y para el cine, sin dejar de ser ellos mismos (…) (EI 210).

Instantes más tarde el héroe advierte que la mujer que se sienta a su lado debe de padecer idéntico grado de incongruencia que él pues ella también aparece en la pantalla coprotagonizando la película que ambos ven: "ni en la oscuridad iba a estar libre de asechanzas" (EI 211) El incongruente destino de ambos los une "para siempre" (EI 214) abocándolos a una posible nueva aventura, la de la recién adquirida congruencia. El encuentro con la mujer ideal y el subsiguiente matrimonio, afirma Sobejano, "constituyen una resolución tanto a nivel anecdótico como a nivel artístico" (1998: 270) El universo absurdo e incongruente construido por Ramón es un intento de aprehender una realidad más auténtica, más honda que la superficie por la que se desliza la narración realista, un intento de mostrarnos un espejo donde se refleja la verdad de una

existencia que carece de sentido, dirigida por el azar, indomeñable por la voluntad humana, fugitiva a cualquier tentativa de racionalización. Esta novela no pretende la burla grotesca ni tiende al absurdo meramente cómico, sino a "expresar un universo disociado, circense e ilusorio que no era únicamente la higiene del mundo real, sino su profilaxis" (Bagué 2002: 32). La representación literaria del absurdo de la existencia, encarnado en el rasgo de la incongruencia, escondía en este brillante desenlace, a juicio de Hoyle, "una gran congruencia artística (…) cuyo significado no se sabe si, en el espejo mágico del cine, es la vida que imita el arte o el arte evade la vida" (2010: 50). Como colofón a todo lo dicho escuchemos por última vez la voz de Gustavo cuando le confiesa a su incongruente prometida la clave de su identidad: "yo soy *el Incongruente*, que, si no hubiese visto tan trazado su destino, si no hubiese tenido la evidencia de haberlo hallado esta noche, siempre hubiese sido *el Incongruente*…" (EI 214).

El hombre perdido (1947)

"¿Se vive la vida que estamos viviendo?" (HP 29), se pregunta el innominado héroe absurdo con el que ponemos fin a la odisea de los héroes escindidos que buscan causas y fines que, sin embargo, no logran hallar en el caótico e incesante flujo de la vida moderna. En la corriente de conciencia que inunda esta novela nos confiesa el hombre perdido que "continuaba vivo en mí, vivo como nunca, el afán de encontrar algo convincente que me asegurase de haber vivido. No iba a inventar mi itinerario cuando la vida carece de itinerarios. Esperaba tranquilo, pero sin dejar pasar todas las falsedades telegráficas de mi época" (HP 32).

Veinticinco años después de la boda con la que Gustavo ponía un final novelesco a su idilio con la incongruencia, otro ente de ficción igualmente absurdo, pero notoriamente más sombrío, vaga extraviado por las calles y los arrabales de una ciudad, cualquier ciudad – Buenos Aires, Madrid – sumido en la niebla del delirio, la lucidez y el absurdo, entre el sueño y la vigilia, en su incesante búsqueda de las claves de una existencia auténtica. En el prólogo de la novela que va a ocupar las páginas siguientes, y a modo de *exposición de motivos* de la caótica ficción que será narrada, salvo en su *nota*

final, a través del flujo de conciencia de un narrador intradiegético, explica Ramón que su *hombre perdido*,

> es el hombre perdido por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la lucha por la vida sórdida y agremiada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas que pasan por las páginas del libro, confesionario atrevido y displicente de la vida. Mi hombre perdido es una multitud innumerable de hombres perdidos que necesitaban este libro (…) (HP 14).

A juicio de la mayor parte de la crítica *El hombre perdido* constituye la culminación de la obra narrativa de un escritor cuyo nihilismo festivo de antaño se troca, con el correr de los tiempos y la experiencia vital acumulada, en un pesimismo existencial que será encarnado por su héroe protagonista. Publicada en 1947, "la más irreal novela realista del desconsuelo del vivir" (Zlotescu 2016: 214) refleja, a través de las innumerables alusiones de su héroe a la ausencia de un sentido intrínseco de la existencia y a su obsesión por descubrir las claves de una vida auténtica, "la propia condición existencial del escritor en aquel entonces" (2003:19). Arrumbada la alegre incongruencia de Gustavo, el carácter del héroe que deambula por un mundo ficcional delirante y absurdo – al menos desde su singular perspectiva[69] – se nutre de un doble y ambivalente alimento: por un lado, un anhelo de libertad convertido en búsqueda incesante del sentido de la vida y, por otro, la desasosegante sensación de vivir sumido sin remedio en un mundo carente de sentido. A fin de hallar una imagen auténtica de la vida y del hombre contemporáneos Ramón se afana en crear una nueva dimensión estética "alejada tanto del patetismo y la solemnidad de la tragedia como de la intrascendencia de la comedia" (Rey Briones 1992: 31). Perspectiva estética que lo conduce a decantarse unas veces hacia lo lúdico y festivo, como en el caso de Gustavo y otras, como en el de la novela que nos ocupa, hacia la angustia, el desarraigo y, en fin, la desorientación vital. Quizá sea *El hombre perdido* la novela ramoniana que mejor ilustra esta experiencia pues, afirma Rey Briones, es capaz de "expresar de forma obsesiva la profunda desorientación del hombre moderno frente a una realidad que se le torna laberíntica y absurda" (1992: 37). Según González Gerth, es esta la novela donde se

[69] Zlotescu afirma al respecto que "no hay personaje en la obra ramoniana, salvo quizás Gustavo, *el incongruente*, que trastrueque y desvaríe más la realidad en su busca de encontrar el secreto de la vida y la señal del vivir que *el hombre perdido*" (2016: 212).

encuentran más claramente desarrolladas "the metaphysical preoccupations of the author" (1986: 97).

Aspectos estos últimos que acercan esta novela al realismo existencial que ocupó el panorama narrativo de la novelística española de posguerra. Sin embargo, y con el fin de circunscribir el texto que nos ocupa en el marco teórico-estético adecuado, hemos de subrayar que la novela ramoniana constituye un nueva manifestación de vanguardismo narrativo que no guarda ningún parecido con las novelas existencialistas españolas de posguerra. Tasende zanja esta cuestión señalando que *El hombre perdido* – lo mismo que *¡Rebeca!*, novela de la nebulosa inmediatamente anterior a esta – "no presenta ni las condiciones concretas de la vida española del momento ni el fondo ambiental característico de la posguerra como tampoco exhibe un interés específico por el individuo de la clase baja o una clara preocupación social" (1997: 754). Señala Tasende que esta novela comparte el espíritu que nutre la novela existencial europea que, afanada en explorar "la existencia humana en general, así como la dialéctica resultante del choque entre la subjetividad del individuo y la realidad" (1997: 754), muestra una mayor preocupación metafísica que la española. Así, a través de esta novela Ramón demostró ser plenamente consciente de los problemas que atribulaban al individuo y a la sociedad de su tiempo que por ello tuviese que dejar "de ser fiel hasta el final al proyecto vanguardista de ruptura y renovación iniciado a principios de siglo" (Tasende 1997: 762).

Camón Aznar califica la novela como "extenuante, inagotable, con cuerpo de medusa, con nubes erráticas que penetran en el sueño y flotan sobre mujeres y fanales mortuorios" (1972: 384) donde no es que se haya desbordado la fantasía sino que asistimos a toda una "explosión disparatada que entremezcla todas las cosas [donde] un salteado de temas heterogéneo adoba todas las frases" (1972: 381). Eugenio de Nora, por su parte, la despacha tildándola de "escombrera de una conciencia saturada de literatura, en pleno terremoto mental; espectáculo interesante, impresionante, incluso, pero de más que dudosa viabilidad estética" (Nora 1962: 149). Sin embargo, para la inmensa mayoría de la crítica, como nos recuerda Navarro, esta novela no es solo el "epítome del conjunto de la narrativa ramoniana" (2008: 74), sino la culminación de la novelística de la nebulosa y una obra maestra. "This book – sostiene González Gerth –

represents the culmination of Ramón´s total literary vision and inventiveness" (1986: 93). Rey Briones, por su parte, destaca la presencia del caos y el azar, no solo en la realidad representada en el texto, sino en su propia composición. Construida sobre la acumulación arbitraria de hechos y situaciones, esta novela "reproduce la imagen más acabada del caos, si bien esta conformación aparentemente inorgánica de la obra puede revelar un cierto sentido si nos atenemos a la condición del personaje y a los presupuestos ideológicos que la rigen, principalmente la noción del incierto destino del hombre en un mundo gobernado por la incongruencia" (1992: 165). En el inquietante caos laberíntico que Ramón propone, cuya nota dominante es el extrañamiento, el único asidero al que puede aferrarse el lector es, paradójicamente, el azar; nexo ilativo de las diversas situaciones y acontecimientos que integran la peripecia vital del héroe. El lector asiste atónito a la narración de una historia compuesta por una serie de peripecias ambientadas en un espacio confuso y laberíntico, protagonizada por un personaje cuyo interior resulta igualmente caótico y disgregado, y expresada en un tipo de lenguaje caracterizado por la fragmentación. La incoherencia argumental y lingüística consigue dotar al texto en su conjunto de una sutil coherencia. En otras palabras, el lenguaje abandona, en esta novela, su "función comunicativa para reducirse a la verbalización de la serie de aventuras incongruentes que acontecen al protagonista en su deambular imaginario por la vida" (Tasende 1997: 758).

Precisamente, Cardona pone el énfasis analítico en el lenguaje con el que está construida la novela. En un ensayo publicado en 1936, *Las palabras y lo indecible*, Ramón abogaba por adoptar un punto de vista multifocal en la creación literaria – el punto de vista de la esponja – que no consistía sino en observar la realidad de las cosas cotidianas con múltiples ojos, procurando sondear las insospechadas relaciones que mantienen entre ellas y escapan a nuestra visión binocular, para que de este modo nos fuera posible trascender la apariencia y sumergirnos en su más íntimo secreto. Pues bien, para Cardona, la última de las novelas de la nebulosa destaca, fundamentalmente, "por ser un experimento con el lenguaje[70], porque es evidente que él ha comenzado con

[70] Así, leemos en el prólogo a *El hombre perdido*: "El sentido de estas novelas (de la nebulosa) es buscar cosas menos convencionales, menos amaneradas, en otras dimensiones de la vida, escribiendo y escribiendo hasta acabar sin detective ni víctima, revelando cómo nos ataca el mundo confuso de hoy,

palabras por sí mismas; entonces, las frases, en vez de constituir una unidad lógica y ordenada, parecen haber sido tiradas como en un delirio o en un sueño" (2016: 46). En definitiva, es el lenguaje el que se alza como principal protagonista de la novela y, en lúcidas palabras de Serrano, como "respuesta salvadora a la catástrofe que nos ha contado" (1991: 45).

Según Rey Briones, nos hallamos ante una "novela excepcional y documento de primera magnitud para conocer las ideas de su autor sobre la literatura y particularmente sobre la novela; su más acabado ejemplo [de novela de la nebulosa] y obra clave para comprender la trayectoria artística e ideológica del escritor" (1992: 165). En el prólogo a la novela, minúsculo pero decisivo ensayo literario, el propio Ramón advierte – más arriba hemos transcrito sus palabras en su totalidad – que la novela se propone ser "confesionario atrevido y displicente de la vida" (HP 14). Estas palabras invitan a explorar una vía de aproximación teórica a la novela no tanto exclusivamente estética como más general, asociada a "Ramón y sus circunstancias personales y del mundo de los años cuarenta (…) al espíritu del tiempo (…) al existencialismo del cual es partícipe a su manera, subjetiva, íntima, profundamente personal." (Zlotescu 2016: 209). Pues bien, de estos dos tipos de acercamiento al texto, es este último el que nos interesa en este tramo postrero de la investigación, la brújula que guiará nuestro análisis de la odisea urbana y sin rumbo fijo de un *flâneur* escindido en trance de experimentar su propia disolución. En este sentido, sostiene Palenzuela, Ramón se alinea con ciertas posturas del existencialismo, pues, por doquier en el texto, "hallamos afirmaciones que encabalgan las ideas quevedianas-senequistas de la muerte con la nada de una filosofía existencial, de un ser que no puede dejar atrás la muerte ni el abismo anonadante sobre el que navega" (2016: 160). La desolación que legan la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial influye decisivamente en la aparición de esta corriente filosófica que certifica la crisis final de la vieja filosofía y de los grandes relatos y, sobre todo, el abandono de la solidez que desde antaño poseyeron las ideas y creencias.

También Rey Briones subraya el sentimiento existencialista que anima a una novela que refleja la mutación del tono, ahora más desolador, con el que Ramón había

librándonos así de su realidad y de sus esquinazos, superándolos por la queja o la invención. Yo recojo el caos de nuestra época (…)" (HP 10-11).

venido expresando su cosmovisión en obras anteriores a esta. Así, "una sombría imagen de la vida como algo absurdo y sin objeto – como pasión inútil – el vértigo de la nada, la profunda angustia vital de muchas reflexiones, la soledad y la incomunicación [en tanto que] ideas recurrentes [de la novela]" (1992: 166) son la prueba evidente de su afinidad a la doctrina existencialista. Porque si no hay duda de que toda la obra de Ramón, teñida de incongruencia, de disparate, aspira a representar el absurdo de la vida, más significativo resulta que el "humor risueño y el absurdo aligerado del desasosiego" (Zlotescu 2016: 210) de los años veinte fue transformándose con el paso de tiempo en una sensación de angustia y desolación que, a juicio de Zlotescu, convierte al héroe de esta novela, álter ego de Ramón, "en hermano de Mersault y Roquentin, solamente que estos dos últimos viven un absurdo más obvio, más diáfano" (2016: 210), no tan disparatado. En este sentido, la propia Zlotescu había señalado unos años antes, en el prólogo a uno de los volúmenes de las *Obras Completas* de Ramón que, si bien *El extranjero* y *El hombre perdido* comparten idéntica concepción de mundo absurdo al que sus respectivos protagonistas han sido arrojados, "la desolación solipsista de Gómez de la Serna es distinta a la solidaria desesperación de Camus. La singularidad y la extraña belleza de la novela ramoniana reside en lo que tiene de confesional y de patética soledad en clave de insólito delirio literario, rasgos inusuales en las novelas de la época" (2003: 20). Para González Gerth, "Ramón´s old theme, that of happiness, so persistent in his youthful an optimistic works, makes its appearance in a negative manner. Where is happiness to be found? The Lost Man reveals his utter lack of hope." (1986: 116). En su amplio estudio de las novelas de la nebulosa, este crítico insiste en subrayar la importancia que tienen las cuestiones de índole filosófica en la última de ellas, en la novela que nos ocupa, donde "being, existence and identity [would be the] three critical concepts of our times, when everything has been placed in doubt, [which] are involved here" (1986: 157).

Por su parte, Tasende expone las similitudes que observa entre el hombre perdido y los héroes protagonistas de *Niebla* y *Locura y muerte de Nadie*. A su juicio, los tres comparten inquietudes y obsesiones, así como un conjunto de rasgos que los singularizan. Afirma esta crítica que "el vacío de la existencia de Juan Sánchez y la insignificancia tanto de su vida como de su muerte son una clara reminiscencia de *Niebla* y, al mismo tiempo, una anticipación a la existencia anónima del protagonista de

El hombre perdido" (1997: 754) Resulta particularmente destacable la relación existente entre la *nivola* unamuniana y la novela de la nebulosa que nos ocupa, dado que ambas comparten aspectos tales como el carácter borroso de la realidad, la búsqueda de la mujer ideal, la angustia existencial que sienten sus héroes o su deseo de desvanecerse en la nada ante la inminente consciencia de la futilidad de la vida, es decir, la posibilidad de suicidarse.

El hombre perdido es otro ejemplo de héroe escindido cuya singularidad reside en el desarraigo, la desorientación vital, la fluctuación entre una sensación placentera de libertad que obtiene a través de la búsqueda del secreto de vivir y la lacerante angustia experimentada al no lograr hallar respuestas, o peor, al intuir que la única respuesta es precisamente la ausencia de respuesta, la falta de sentido de la existencia. Pocos datos sobre su vida se nos proporcionan. En un determinado pasaje el héroe nos hace saber que tiene un hermano "que tenía menos idea que yo de que la vida es un absurdo" (HP 136) De las innumerables mujeres con quienes se relaciona destacan, ya al final, Alcira y Matilde, pues ambas van a convertirse en protagonistas de varios, aunque breves, y sucesivos capítulos. El héroe nos confiesa también que pasó un tiempo trabajando como comerciante, que "por la mañana cumplía con mi clientela, lo suficiente para ir viviendo y por la tarde estaba libre para buscar no los caminos de la ambición que no llevan sino al aburrimiento supremo, sino los caminos de la diversión barata" (HP 115). Y en un momento determinado explica que percibió el aguijón del nomadismo, que sintió que debía echarse a andar, que le "había llegado la hora de vivir sin casa" (HP 98), lo que, al cabo, supondría alojarse alternativamente entre casas de huéspedes y viviendas de algunas de sus amantes.

Alejado de toda clase de convencionalismo burgués y adscrito a la estirpe de los hombres solitarios, el héroe "vive entregado al azar de los acontecimientos, sin otras preocupaciones e intereses, libre de cualquier vínculo social o familiar" (Rey Briones 1992: 45) Así, por ejemplo, al mismo tiempo que nos cuenta, como dejamos apuntado al inicio, que "continuaba en mí, vivo como nunca, el afán de encontrar algo convincente que me asegurase de haber vivido" (HP 32), por otro lado confiesa sentir que se pierde "más cada día que pasa y que sin depravar[se] lo que hay que hacer es acabar por perderse en absoluto" (HP 48). En palabras de Palenzuela, el protagonista, el hombre

perdido de y en la metrópolis moderna, no es otra cosa que "un *flâneur*, un paseante solitario y desorientado, [un] ser sin nombre con los atributos de un bohemio, de un *clochard* o de un mendigo" (2016: 158).

El yo romántico de un vagabundo solitario

Un individualismo radical que oscila entre el afán de libertad encarnado en la voluntad incesante de buscar el misterio, lo inesperado, la sorpresa – "esas palabras que hacen temblar a la vida" (HP 41) – y la angustia de su desarraigo y desorientación vital ante la ausencia de asideros son los rasgos sobresalientes de un héroe preocupado en "encontrar una explicación al lío de vivir" (HP 107). Como ya vimos que sucedía con Gustavo, el héroe perdido se obstina en vivir al margen, en la periferia de la vida convencional, en huir del alienante mundo industrializado por el que deambula sin rumbo. Así, el héroe afirma que "el hombre colectivamente va a la perdición, solo la salvación individual que yo intento entre pequeños negocios y gastos es lo que vale. Eso sí, no quiero nada que no sea verdad." (HP 38) Y aunque percibe el mundo como algo absurdo en sí, incluso cuando el mismo mundo civilizado pretende "revestirse con el aspecto de planificación rigurosa y uniformidad ordenada de hábitos y comportamientos" (Rey Briones 1992: 84), el héroe se muestra reacio a rebelarse, "renunciando a la racionalización de su situación, porque prefiere dejarse llevar por las circunstancias, como si este fuera el mejor modo de conjurar los efectos perturbadores de [ese] absurdo que le rodea" (Rey Briones 1992: 84). Es justamente de la masificación uniformadora y alienante de lo que huye un héroe que prefiere escarbar en las misteriosas grietas de la realidad motivado por el mero hecho de escarbar, porque hacerlo constituye un fin en sí mismo, aunque nada encuentre en su búsqueda, náufrago satisfecho en el océano de la duda existencial, pues "sería imposible resistir la muerte si no dudásemos de alguna manera de la vida" (HP 38).

Podríamos afirmar que el *yo* del héroe perdido sufre la doble escisión de la que venimos haciéndonos eco a lo largo de la investigación: entre el mundo circundante y él mismo, por un lado, y en su propio interior, por otro. El carácter disgregado que sufre el innominado héroe nos remite a la figura del escritor vagabundo y hambriento que protagonizaba *Hambre*, novela de Knut Hamsun. La fisura que opera entre él y la realidad que lo rodea, ilustrada con innumerables enunciados a lo largo del texto, es un

aspecto fundamental de la condición humana moderna, en cuya representación se vuelca la narrativa existencialista de posguerra, como es la reacción negativa del héroe ante un gregarismo esterilizador. El héroe "clama en defensa de su propio yo, siempre en lucha con el mundo circundante. En última término, aspira a acceder a un estrato de plenitud vital más auténtica" (Barrero 1987: 81). Tampoco en esta novela da la impresión de que el héroe vaya a estar dispuesto a "someter su voluntad a las circunstancias externas ni a comprometer su individualismo" (Tasende 1997: 760). La aversión que siente el héroe a someter su individualismo queda reflejada en la resistencia que muestra a mantener relaciones amorosas duraderas y que lo lanza a entablar relaciones efímeras. Actúa como si intuyera que la formalización de una pareja podría suponer una especie de disolución de su individualidad a la que no está dispuesto a ceder. Sin embargo, en este sentido hay que subrayar que, conforme avanza el relato y su desolación va en aumento, él mismo siente que se agudiza la necesidad del amor, si bien de un amor ligado a la soledad. De ahí que confiese que "el amor es querer apagar la soledad de otro, la soledad que quema su vida y que de paso, en mutua reciprocidad, el otro apague la nuestra" (HP 197).

Ahora bien, a diferencia de un cierto sentimiento de superioridad que suelen exhibir los héroes de la narrativa existencialista de posguerra, *el héroe perdido* goza y sufre en los márgenes de la vida sin que podamos atisbar por un solo instante la presencia en él de esa clase de sentimientos; es decir, carece de esa "orgullosa autoafirmación del yo, contrapuesto a la masificación aceptada y soportada por los demás hombres" (Barrero 1987: 84) que sí caracteriza a aquellos. Aun siendo evidente la consciencia de la sima que se abre entre él y el resto, el hombre perdido, cuyo único afán estriba en descubrir los arcanos de la vida, no hace alarde de superioridad alguna sobre el hombre corriente. Todo asomo de jactancia, lo mismo que cualquier afán que no pase por indagar en el quicio de la vida, carece de valor para él. De ahí su convicción de que "la estupidez humana es que exagera los valores y por eso lo que más enloquece es la vanidad" (HP 44).

Si como afirma Rey Briones, "una importante faceta del pesimismo ramoniano es [la de un] nihilismo demoledor que desembocará en una actitud irracionalista y en exacerbado individualismo" (1992: 97), será precisamente su álter ego en esta novela

quien encarne ese individualismo radical. El héroe es la viva imagen del individuo moderno hacinado en la ciudad que, sin embargo, se niega a vivir conforme establecen los cánones de la civilización moderna, según el llamado progreso humano en el que no cree en absoluto. Así, en un momento dado de su peregrinaje, el héroe confiesa que "iba por los aleros de la vida, los aleros bajos cuando me malhirió un saliente con la palabra *afán*. Eso me daba prisa para encontrar mi destino, ansia de llegar a él antes de que los descomponedores del mundo hubiesen logrado su propósito" (HP 147) Y en mitad de su errancia emerge un insólito e inquietante lugar adonde acude a vagabundear cuando más desolado se siente, "símbolo de la confusión de la vida (…) representación del inconsciente de la gran ciudad, con su mundo de pesadilla e incongruencia" (Rey Briones 1992: 165): el Luna Park.

> Mi alma desolada que no quiere a los ciudadanos de la ciudad moderna porque son como topos que andan por encima de la tierra, me había pedido una y otra vez que la llevase al Luna Park. Es donde los hombres perdidos están menos perdidos y toman apariencias de hacer algo e interesarse por algo (HP 67).
>
> Yo comprobaba allí hasta dónde es inútil vivir la vida y cómo lo que se deja detrás no es más que un Luna Park con diversiones aburridas y con locura atontada. ¿En esto me voy a quedar? ¿En visitador de Lunas Parks? Me lo temía al sentirme allí tan solo en tan tardía hora de la vida… (HP 71).
>
> Pero es en el único sitio del mundo en que el hombre perdido es admitido a una diversión común como si hubiese llegado ya al molino comunal y supremo. Ya se sabía, allí se perdía el dinero y todo era inútil, pajizo, gran depósito de cadáveres vivos. Éramos robados, pero estábamos en algún sitio, en un coto cerrado sin el tiro inútil y aburrido de la calle plagada de asuntos domésticos. Allí se celebraba el crimen científico y progresivo de matar el tiempo (…) (HP 72).
>
> Atravesado de hierros y de caballitos del tíovivo, el Luna Park me empujaba a seguir viviendo y a no seguir buscando, ya que allí se encontraba vital como en ningún sitio todo el anonidismo humano (HP 74).
>
> Éramos como piezas del gran reloj de la locura y de la desorientación humana que era el parque lunar (HP 76).

Pero su afán de independencia e individualismo radical lo condenan a un vagar solitario salpicado tan solo de breves encuentros con otros vagabundos – especialmente relevante es su relación con Herreros – además de con una serie de mujeres con quienes tendrá encuentros fugaces en la línea de lo que sucedía con Gustavo. "En mi desolación – reflexiona el héroe – aprendía a tener cuidado con los apresamientos del mundo y prefería seguir siendo un hombre perdido a ser un hombre mal hallado, ya sin remedio

de recuperación, ya sin posibilidad siquiera de ir al Luna Park (…)" (HP 75). La alternancia entre búsqueda y extravío, fracaso y huida, incluida la innumerable serie de idilios que mantiene con las diversas mujeres que encuentra en su errancia, conforma el eje del núcleo narrativo de la novela hacia "la huida final en la nebulosa" (Zlotescu 2003: 23).

La búsqueda: el azar, la sorpresa y el misterio

Afirma el héroe: "Yo conocía la ecuación de vivir y eso era lo único que me hacía seguir viviendo (…) Yo no busco sino la sorpresa" (HP 50 y 58). Más adelante insiste:

> Mi destino seguía siendo independiente y libre, pero por eso yo me volvía más irreal y buscaba combinaciones que me demostrasen viviente y capaz de entrar en todas las combinaciones de la vida, las más imprevisibles, las más fantásticas. (…) Me prestaba a todo, bajaba a los subterráneos del subconsciente sin miedo, reunía la realidad del vendedor de muebles, con la realidad de la plancha eléctrica (HP 162).

El héroe se lanza a la aventura en una jungla urbana donde abundan los objetos y las posibilidades en forma, como ya sucediera con Gustavo, de amor y erotismo, y bajo la amenaza latente del tiempo y la proximidad de la muerte. El misterio es su aliciente y el azar, y el sempiterno destino, sus apoyos. Huir de los campos trillados, una de sus guías, dado que, como asegura él mismo, "mi mejor aventura iba a estar hecha de aire y carambola" (HP 55), lejos, entonces, del "realismo lógico, [pues] ¿no ves que eso es estúpido?" (HP 57). Y es que "toda [su] vida ha sido suerte de la casualidad, que [le] ha hecho encontrar lo que no es ni lo vago y soporífico que se llama lo soñado ni lo grasiento y fofo que se llama lo real" (HP 95). Aquí emerge, nuevamente, la idea ramoniana de hincar el diente a lo real desde una realidad lateral, "*desde otra realidad*, ni encima ni debajo, sino sencillamente *otra"* (HP 16).

La inclinación aventurera del héroe, y un carácter complejo que lo mantiene en el filo entre la cordura y la locura, como buen "idealista sin límites, doblemente perdido tanto a nivel interno como externo" (Cabañas 2016: 16), empuja a este autor a sostener el parecido entre el héroe y Don Quijote, con quien "comparte una visión existencial y un determinado tipo de humanidad que no se limita a ninguna época [concreta]" (2016: 28), Si este opta por una vida como caballero andante en lugar de atrincherase en su condición de hidalgo pobre, *el hombre perdido* elige aislarse en su propio mundo, "un

mundo alucinado en el que participan otros personajes" (2016: 28). Nuestro héroe se revela en cierta manera como un Quijote contemporáneo cuya dosis de locura encierra momentos de optimismo y evasión que le permiten de algún modo "aliviar el vacío existencialista que llega finalmente a absorberle" (Cabañas 2016: 38). Así, *el hombre perdido* confiesa en una ocasión que "el estar vivo llenaba mi vida y buscaba estaciones en que comprender a los trenes, el acto de marcharse, el acto de morir" (HP 93). A juicio de Cardona, el protagonista, adscrito al linaje de los héroes de la tradición hispánica preocupados por las cuestiones de la vida y la muerte, "no es sino un Don Quijote del siglo XX, [un] hombre que se perdió porque no quiso aceptar lo convencional, porque aceptó la alucinación y el ensueño en vez de lo establecido y lo mesurado. El hombre inadaptable, el trotamundos, el soñador, el hombre que se dedica a explorarse a sí mismo" (2016: 44). Así, el héroe solo lograría convencerse de que vivía la vida si encontrara "el barco escondido en medio de la ciudad seca como escapado al puerto ¿Dónde estaba ese barco paramentado y que perturbaría en un rincón la sosa apariencia de las fachadas, tan dudosas aunque la lluvia las había escarmentado?" (HP 29). A juicio de Cardona, nuestro héroe comparte idéntico espíritu inquieto e indomable que anima al héroe barojiano, aunque la motivación de uno y otro es distinta. Si bien ambos son individualistas irredentos, mientras el héroe barojiano se afana en cultivar la acción por la acción, a fin de evitar caer bajo el influjo de la abulia, aun a riesgo de ser derrotado por su entorno, los vagabundos ramonianos, y así el hombre perdido, "no se mueven por razones externas, no persiguen la acción por sí misma, no son fracasados (…) se mueven por su propio deseo de avanzar de buscar algo definitivo" (2016: 45).

En lo más profundo de su búsqueda, obsesionado con hallar las claves de una vida auténtica, con "encontrar un signo de lo absolutamente real" (Cardona 2016: 42), con averiguar el significado real de los sucesos y acontecimientos que van jalonando su vida, el héroe se topa con el misterio del paso del tiempo y la muerte. El itinerario que traza en su deambular por la ciudad se traslada, a juicio de Zlotescu, "al espacio interior de su más profunda intimidad" (2016: 212). El héroe confiesa estar dispuesto a saborear el no ser como vía para encontrar el secreto de la vida: "antes de no ser quiero saber lo que es no ser y así saber que es haber sido" (HP 41). Convencido de que "lo único cierto es la existencia de una fuerza que nos empuja al azar a velocidad inconcebible. Y lo único que puede suceder a esa velocidad es la muerte que es nuestro destino común"

(Cardona 2016: 43), el héroe especula sobre la muerte y el crimen; el crimen que sospecha haber cometido y cuya narración ocupa todo el capítulo segundo. Se pregunta el héroe:

> ¿Pero qué crimen podía haber cometido yo? (…) Mi crimen era un crimen de extravío. Ya sabía yo que voy a pasar toda la vida buscando las huellas de mi crimen con deseo de reconstruirlo. (…) Mi crimen, lo único que me amenizaba el recuerdo de haber vivido ya treinta y cinco años como un hombre perdido. Solo sabiendo el crimen que cometí me encontraría a mí mismo. Solo el crimen centra. ¿Pero quién se atreve a cometerlo? Nadie, casi nadie. Solo los inconscientes a los que por lo tanto no sirve para nada. (…) Buscaría los datos [del crimen] hasta el final de mi vida, sin obsesionarme demasiado con eso, como una cosa más que encontrar (HP 25-28).

A juicio de González Gerth, el héroe desconoce a qué obedece su sentimiento de culpa, como tampoco sabe si realmente está vivo o no: ignora quién es. "Furthermore, his interiority is riddled with morbid curiosity because he does no know what crime or sin he has committed (…)" (1986: 156). Según Serrano, el crimen al que se refiere el héroe puede ser interpretado en múltiples formas. Quizá pueda entenderse como "crimen del vivir"[71], en cuyo caso "el hombre da por sentada su culpa, es un criminal, de ahí [su] estado de perdición" (1992: 225) su desorientación y su deseo de centrarse, de hallarse a sí mismo. Sin embargo, en la medida en que no logra dar con las claves del misterio de la existencia y "no ha averiguado el secreto de su identidad como delincuente, se siente víctima" (Serrano 1992: 225). Alternando los roles de criminal, detective y víctima, "el hombre, perdido y, por lo tanto, explorador a su pesar, quizá no sea más que una pieza de un engranaje universal del dolor, del crimen" (Serrano 1992: 228). Y, sin embargo, en la amalgama de sentimientos que lo embargan, junto a la angustia y la desorientación vital, coexiste la alegría por descubrir el secreto:

> Mientras voy yo por en medio de esas preocupaciones que no tienen tregua, miro como entre cañaverales el cielo azul y la flor morada, poniendo distancia entre pensamiento y objeto que no me he de llevar, que es la distancia del vivir, la separación del gozar, el trayecto entre pila bautismal y entierro. (…) ¡Qué de entretenimientos tiene el vagabundo puro! Vale la pena vagabundear y ser viudo de todo como yo lo soy si se busca lo que no hay, lo que no es una de esas cosas

[71] El héroe emplea esta expresión en, al menos, dos ocasiones. En la segunda de ellas alude expresamente al *crimen de vivir* cuando comienza un enunciado diciendo que "probablemente tengo que confesar antes de entrar en mayores crímenes del vivir (…)" (HP 122).

> miserables que los demás tienen acaparadas, sino la ausencia de la corbata y del bastón. (HP 134-135)

En esta búsqueda, el héroe descubre que "el secreto de la vida no está en las ambiciones de la vida, en las vanidades, en las abstracciones" (HP 99). Porque "toda abstracción es muerte…No debieron abstraerse en nada…Todo lo que se abstrajeron fue pérdida de su vida…Debieron distraerse más, mirar a todo perdiendo la mirada en todo…Su muerte hubiera sido menos dolorosa si les hubiera pillado en plena distracción" (HP 79).

Hemos dejado apuntado más arriba que la búsqueda emprendida por el héroe le resulta al mismo tiempo dolorosa y excitante. Su búsqueda carece de objeto prefigurado, no obedece a proyecto alguno, no persigue satisfacer ninguna ambición; su búsqueda tiene el aroma del juego, de aquello que es un fin en sí mismo, que se consume y consuma con el puro buscar. Aunque por la misma razón, sugiere Serrano, el héroe está abocado a una derrota anunciada, pues al no existir meta alguna hacia la que dirija sus pesquisas, esta se convierte en una "meta imposible como el infinito" (Serrano 1991: 38). La deambulación sin tregua de este Sísifo moderno lleva inherente la carga trágica del destino funesto; un destino que no pasa tanto por la muerte ni la disolución de su identidad, que también, sino por la consciencia lúcida de que la vida carece de sentido.

Encuentros y extravíos

¿Consigue encontrar finalmente el hombre perdido las claves secretas del vivir? ¿Qué logra hallar? "Nada. Todo cartón piedra, todo molde de nebulosidades, todo cajas de cartón sin zapatos siquiera dentro. Me dormí cansado, sin reacción, y soñé que era un caballo de cartón" (HP 120). Conforme avanza el relato una acuciante sensación de extravío y de soledad va agudizándose en el alma del héroe. "Nadie nos quiere consolar. Tenemos que ser inconscientes para consolarnos. (…) La soledad es absoluta. Nadie se ocupa de nadie. (…) Toda la vida es esperar, sin pedir demasiado" (HP 180-181). Desligado de la realidad social, el héroe no es sino expresión de incomunicabilidad humana e inadaptación de sus deseos a la realidad. A juicio de Zlotescu, si "el gran secreto que se insinúa en la novela es de la insustancialidad de la vida, a merced del capricho de cada subjetividad y cada señal encontrada al azar", la identidad del héroe queda cifrada en los códigos de la perdición y la errancia, "manteniendo a lo largo del

relato la coherencia consigo mismo ante la incoherencia del mundo circundante" (2003: 27).

Búsqueda, hallazgo y extravío se entreveran a lo largo del recorrido que, en forma de círculo, traza el héroe. Porque si venimos refiriéndonos a la naturaleza laberíntica tanto del lenguaje como del paisaje interior de su héroe, no lo es menos, al contrario, el espacio geográfico por donde deambula: una infinita espiral sin salida, un eterno retorno al punto de partida, un laberinto – en rigor, "un círculo y por eso no tiene escapatoria" (Serrano 1991: 30) – un espacio moral que, como tal, puede aplicarse a los lugares más inusuales como pistas de baile, establecimientos de baños, casillas que albergan en su interior inéditos cuadros de Goya o las calles de la ciudad amenazadora. Así como la narración no logra avanzar puesto que no hay progreso desde su comienzo al cierre, tampoco el héroe consigue escapar del laberinto por el que deambula. En consecuencia, el panorama que se le propone al lector permanece invariable a pesar de estar repleto de las peripecias y las anécdotas en las que está involucrado el héroe.

La crítica sostiene que el humor ramoniano oculta un pesimismo vital que se hace patente en la obsesión que muestra Ramón por la muerte y el paso del tiempo[72]. En particular, para Rey Briones, "humor e invención no serían, por tanto, sino una forma de supervivencia ante la certidumbre de una realidad amarga" (1992: 95). Pues bien, desde este punto de vista, esta novela es también una reflexión sobre el tiempo. El héroe tiene una muy aguzada sensación de lo efímero de la vida, siente el aguijón del transcurso del tiempo, oscila entre la necesidad de encontrar "ese algo anclado en la vida que he buscado por tantos caminos" (HP 94) – quizá la vieja aspiración romántica de la unidad y la totalidad: en otras palabras, orden y Dios – y la búsqueda del misterio que anida en el cúmulo de sensaciones fugitivas y perecederas que, intuye, constituyen el fondo de la vida. Goza y sufre el espíritu bifront que nutre la condición humana moderna, compuesta de moderna reflexividad y de conciencia de estar viviendo provisionalmente, en perpetua transición hacia algo nuevo que, sin embargo, le devuelve a uno al punto de

[72] En este sentido, apunta Zlotescu que "la unidad subterránea de sus textos (Ramón) [viene marcada] por una nunca desmentida coherencia en cuanto a la *weltanschaung* del autor, centrada en una visión de grave humorismo en torno a lo efímero de la vida, [a su] profundo y pertinaz sentimiento de fugacidad – de arraigo barroco-quevediano" (2016: 208).

partida. Así, el héroe se lanza a efectuar una serie de reflexiones, esparcidas a lo largo de diversos pasajes, como las que a continuación señalamos:

> La identidad del tiempo es de lo más desconcertante porque vivimos lo que ya está muerto. El filo de lo que se vive es tan estrecho que es ridículo de puro afilado entre lo que sucedió y lo que va a suceder, dos cosas igualmente inexistentes en medio de las que queda solo lo que va sucediendo (HP 51).

> Solo el dar hospedaje al caminante sin preguntarle demasiado se hace la caridad suprema de la vida. Es cuando el caminante comprende que la vida es solo una amable estación de tránsito, toda verdadera para el que está de turno, toda desaparecida para el que ya recibió esa asistencia inesperada de una noche (HP 97).

El tiempo fluye y el héroe siente el peso del vacío, siente "la burla del presente que ya hay en el futuro" (HP 113). La presencia constante de mujeres con quienes mantiene relaciones siempre efímeras, así como la de los relojes evidencia el peso que el tiempo posee en la existencia ficcional del personaje. Por doquier se desliza la fragilidad de un mundo cuyo devenir imparable viene representado por un presente precario y huidizo. Como señala Ródenas, "en esa grieta angosta del presente, lo real se presenta como tránsito irreparable, como movimiento incesante, y el mundo como una metamorfosis perpetuamente inacabada de la que solo las cosas, los objetos materiales, pueden sustraerse." (2003: 34)

Una de las vías para hacer frente a la precariedad del presente, a la fungibilidad de las cosas en una existencia dominada por la provisionalidad, es la trascendencia, la búsqueda de un anclaje perenne, es decir, el anhelo de infinito, de Dios, "porque Dios está en todo lo que va sucediendo y es lo único que lo salva, que lo lleva adelante y hace que pase." (HP 50) Así, consciente del aire de provisionalidad que impregna el moderno mundo desacralizado, el héroe aspira a reencarnarlo con sus disparatadas asociaciones de ideas e imágenes no cejando en alcanzar la verdad suprema. "Hemos perdido hasta la religiosidad por la existencia" (HP 107), afirma en un momento dado.

Muerte y disolución

Advierte Serrano Asenjo de que no son pocos los críticos que achacan la aparición, en esta novela, de la divinidad al "trascendentalismo que impregna la época final de la trayectoria de Ramón" (1991: 35); trascendentalismo que viene asociado al sentimiento de angustia, ya irremediable a estas alturas de su vida, engendrado por la fragmentaria y

disgregada modernidad y, por ello, vinculado también a la búsqueda de la quietud como modo de hacer frente al tema que sobrevuela toda su obra: la muerte. El propio héroe exhorta a "contempla[r] la felicidad porque la felicidad no es más que contemplación y así se la fija y se la logra gozar y que no se evapore" (HP 140). Es ahora cuando emerge con fuerza el problema del descubrimiento y la asunción del propio destino. Como señala González Gerth, "for the Lost Man, the solution to the problem of life is to find his destiny, the consistency which will radiate its meaning throughout the emptiness around him" (1986: 109). Efectivamente, en más de una ocasión escuchamos al héroe afirmar cosas como que "la escoba no es solo un objeto para barrer, y esa es la equivocación de los que mueren sin haber sabido de los sacramentos de la vida (…)" (HP 80) o que "después de todo, todos los destinos son iguales…Vuele o dedíquese a andar en bicicleta…El problema está en que [uno] encuentre el árbol de qué ahorcarse" (HP 144).

Finalmente, nuestro héroe, certera representación literaria del "hombre del siglo XX que no encuentra su lugar en el mundo que él mismo ha creado" (Serrano 1991: 36), del hombre *descentrado* sin posibilidad de "encontrar un asidero en la realidad" (HP 127), adquiere la consciencia de su ineluctable condición existencial de *ser-para-la-muerte* – "el dulce irse muriendo al nacer" (HP 142). Así, ya hacia el final, el héroe admite que, pese a que "no creía en la muerte, comencé a pensar en ella y a temer irme tan perdido como siempre" (HP 214). En consonancia con este enunciado recordemos que el propio autor dejó escrito en *Ismos* "que ya sabemos la afición a disolverse que tiene todo, y que la disolución es el sueño de amor de todo lo creado" (2005: 301). El héroe, sostiene Zlotescu, "constreñido por las circunstancias a vivir al margen de todo y de todos, en la más absoluta soledad, elegirá volver a la nebulosa, también al margen, feliz de irse hacia las afueras, al margen de la ciudad, lejos de sus propietarios y de sus mujeres engañosas" (2016: 214). Al fin y al cabo, él mismo confiesa que todos los seres humanos no somos sino meros "caracoles desnudos que después de unos días de asueto acaban por meterse en el caracol que habían abandonado: el nicho o el panteón, según el tamaño de la fortuna" (HP 170).

El último capítulo narra la resolución final del héroe cuyo "insistente deseo de evasión no había encontrado oportunidad ni recodo, pero ya estaba cansado de esa vida

de creer ir a lograr lo que nunca se hacía efectivo" (HP 216). Final que será enunciado a través de una doble perspectiva, la del héroe, narrador intradiegético a lo largo del todo el texto, y la de una voz extradiegética que adopta la forma de un recorte de diario cuya única función será dar cuenta de la aparición de un cadáver sin identificar en las vías del tren. El héroe, sintiéndose a estas alturas, "en liquidación de pensamientos y proyectos" (HP 217) comienza a barruntar la posibilidad de vivir como un vagabundo sin hogar, de esos que "han tenido el supremo desprendimiento de abandonarlo todo" (HP 217).

> Fuera de los escapes absurdos de la vida, que no pudieron ser duraderos, porque nunca pude establecerme en ellos, solo conocía un sitio estable, como fuera de la existencia común, y, sin embargo, al lado de ella: las trochas muertas del ferrocarril. (…) Siempre había mirado hacia ese intervalo entre la vida y el viaje con un mudo deseo de refugiarme allí algún día. (…) Nada de ir muy lejos y encontrarme con la misma vida, sino que más estrechamente vigilada por lugareños que no comprenden nada. Allí, entre esas mercancías abandonadas desde muy antiguo (…) Tenía el encanto de los sitios arrancados a la vida y a la muerte. (…) ¡Por fin había encontrado el sitio ideal para pernoctar! ¡Ya me podía esperar, atenta al reloj, la que en mis adentros llamaba la *finada*! (…) Sonreí al pensar que allí, y no en otro sitio, estaban los verdaderos ramales del destino, su sistema venoso final. (…) Había creído que, en aquella revuelta de la vida, en aquel espacio marginal y herboso, estaba la liberación, y ya estaba allí dispuesto a dormir en la extrema libertad. (HP 217-220)

La nota final, por su parte, dice lo siguiente:

> En los terrenos baldíos que marginan la red ferroviaria del Sur ha aparecido el cadáver de un hombre tan destrozado que no ha podido ser identificado. Parece ser que debió de ser atropellado, mientras dormía, por uno de los trenes de carga compuestos de innumerables vagones que llevan las mercancías al Kilómetro Nº 5, donde se forman las expediciones definitivas (HP 221).

¿Muere deliberadamente el héroe arrollado por un tren o se deja morir acunado por un sueño eterno? Más aún, ¿es realmente el héroe quien muere? Lo único cierto es que abandona su condición de voz enunciadora al tiempo que desaparece como ente de ficción, es decir, como enunciado. Parece como si el propio texto se cerrase sumido en la niebla. El mismo lenguaje utilizado en esta notal final remite al campo semántico de la disolución y la nebulosa pues no de otro modo pueden ser interpretadas las alusiones a la condición de baldíos de unos terrenos situados en los márgenes, a la imposibilidad de identificar el cadáver, incluso, de certificar fehacientemente la forma de morir, a diversos signos distintivos de la vida moderna como el tren, la mercancía y el factor cantidad en que queda cifrada la sociedad burguesa – los vagones parecen ser

innumerables, uniformes, indistinguibles entre sí – y, por fin, la muerte entendida como *la expedición definitiva*.

A juicio de Zlotescu, el remate de la novela "profundiza aún más en la idea del anonimato del personaje sin nombre. La muerte le acoge como anónimo. (…) El *hombre perdido* deja su mismo suicidio en manos del azar que domina su errancia" (2016: 215). Serrano, por su parte, sostiene que la novela se cierra con un "suicidio tácito, única forma de lograr la libertad, tras los abundantes errores previos" (1991: 27). En cualquier caso, el final del texto, en coherencia consigo mismo, es un guiño a la desaparición anónima, a la imposibilidad de conocer los misterios de la vida. *El hombre perdido* carece de identidad propia tanto en la vida como en la muerte: la disolución de su identidad es total. Su autodisolución como ente de ficción se corresponde con la disolución del texto. Aunque, como sugiere González Gerth, "perhaps, in the moment of finding his identity for himself, he lost it as far as *reality* was concerned" (1986: 126). Y es que, concluye este crítico, *el hombre perdido* habría de ser interpretado como "a huge metaphor of this immemorial human concern – break out the cage of the cage of the conventional – reinforced in recent times by the impact of a technologically oriented society" (1986: 130).

CONCLUSIONES

> "Lo que creo que produce en mí el sentimiento profundo, en el que vivo, de incongruencia con los otros, es que la mayoría piensa con la sensibilidad, y yo siento con el pensamiento. Para el hombre vulgar, sentir es vivir y pensar es saber vivir. Para mí, pensar es vivir y sentir no es más que el alimento del pensar."
>
> (Fernando Pessoa 2013: 84)

A lo largo de las páginas precedentes hemos buceado en el océano de la ficción narrativa modernista, tanto en el ámbito español como en distintas tradiciones europeas, tratando de rastrear las huellas de lo que aquí hemos dado en llamar escisión – núcleo de la condición humana moderna – en un conjunto amplio de héroes caracterizados por su oposición ya deliberada ya pasiva al sistema de valores de la moderna vida burguesa, y fundamentalmente, por una singular inclinación al nihilismo. Este rasgo caracterológico fundamental, su carácter escindido, se verifica en diversas manifestaciones tales como la abulia, la parálisis, la irresolución, la conciencia hipertrofiada, el absurdo, la angustia existencial, la búsqueda de una personalidad singular o la disolución de la identidad.

Esta serie de atributos arraigan en el suelo fértil de la escisión, aunque más apropiado sería decir que esta constituye su infecundo páramo: nada bueno brota de ella. La escisión hace referencia a una quiebra ontológica, experimentada por el ser humano desde finales de la Edad Media, que queda cifrada en la división cartesiana entre el yo y el mundo, entre el sujeto y la alteridad; una fragmentación de índole existencial que más adelante afectaría al espíritu mismo del individuo, a su propio ser interior, al abocarlo a sentir cómo su evanescente identidad se diluye conforme, a nivel universal, se asienta el proyecto ilustrado de modernidad, un proyecto cimentado sobre la aspiración al libre albedrío, una conciencia crítica del tiempo como tiempo de ruptura incesante y la hegemonía de la razón. Si, en cambio, echamos la vista atrás, podemos observar cómo la cultura antigua, no solo la occidental, gira en torno al sentimiento, más que a la idea,

según el cual la naturaleza humana participa de un todo universal, una especie de unidad cósmica donde resulta inconcebible un principio, tan asociado a la modernidad, como el de individuación. En la antigüedad el hombre participaba de la naturaleza y del mundo de tal modo que no había lugar a la autoconciencia como ente separado. El hombre antiguo carece de una concepción de sí como individuo escindido del resto y, más allá, del universo. Unidad y totalidad se convierten en la clave de bóveda sobre la que se asienta la visión del mundo.

Si utilizamos un símil jurídico es posible afirmar que hasta el advenimiento de la modernidad y su razón atomizadora el ser humano había venido viviendo de forma solidaria y no mancomunada. De igual modo, el hombre antiguo ni comprende ni construye su relación con la naturaleza y el mundo en términos de sujeto y objeto; participa del árbol bajo cuyas ramas se cobija y cuyos frutos le permiten sobrevivir. Su transformación en sujeto obsesionado con lograr una identidad capaz de singularizarlo, con la consiguiente conversión del mundo en objeto de dominio, no es tan solo una cara de la Modernidad; es su rasgo más íntimo. Porque si no cabe duda de que los diversos procesos de modernización social y cultural han supuesto un progreso para la condición humana en múltiples aspectos, desde un punto de vista, digamos, filosófico, el espíritu ineluctablemente bifronte que alienta el desacralizado proyecto de Modernidad ha sido y es sinónimo de escisión, de quebranto.

Dicho esto, podemos interpretar que finalmente el objeto de esta investigación ha consistido o en el examen de la representación literaria de este quebranto ontológico y sus manifestaciones nihilistas a través de una serie de personajes de ficción narrativa cuyos rasgos caracterológicos son tan afines que nos permiten agruparlos en torno a la categoría del héroe escindido o en el análisis de una tipología de héroe literario asociada al modernismo narrativo, la del héroe escindido, cuya naturaleza arquetípica lo aleja del personaje-tipo de la narrativa realista al hundir sus raíces en el elemento nutricio de la condición humana moderna: la escisión. De tal modo que los portadores de la escisión, los diversos héroes escindidos que desfilan por las novelas que han sido diseccionadas en este trabajo, poseen una serie de cualidades comunes que nos permiten identificarlos bajo esta nomenclatura con independencia de las diferencias que mantienen entre sí. Desde el reaccionario héroe de Huysmans, un posromántico elitista caracterizado por un

espíritu abúlico, hasta el jarnesiano Juan Sánchez, singularizado por un sentimiento de alienación y desorientación vital en el tráfago de la vida moderna, desde el solipsista y extravagante héroe de Hamsun, hasta Gustavo, el absurdo héroe ramoniano, en todos ellos concurren la totalidad de los rasgos en que se manifiesta la escisión. Y si en los héroes de la literatura finisecular española predominan la abulia, la parálisis y la irresolución, otros, por su parte, se caracterizan por experimentar odiseas mentales que acaban destrozándolos por dentro al tiempo que los aíslan de su entorno. Los hay también que se abstienen de actuar porque concluyen que la vida carece de sentido, que siendo la existencia absurda no existe un para qué capaz de justificar la puesta en marcha de un proyecto vital propio: así son Andrés Hurtado, Ulrich, *el hombre de las posibilidades*, Mersault o Roquentin. En cualquier caso, todos ellos sin excepción son héroes del nihilismo pasivo, héroes *del no*, héroes opuestos al *homo faber* postulado por la moral burguesa, héroes cuya sustancia última es la escisión. En definitiva, un héroe que parece tener más miedo a la vida que a la muerte, un héroe que carece del *coraje de ser*, esto es, del "poder de la voluntad humana para sobreponerse al miedo y la angustia" (Tillich 2018: 9). Y así, frente al atribulado héroe escindido, se yergue *el hombre con atributos*, el individuo que, en mayor o menor grado, acepta el mundo moderno, la vida burguesa, asumiendo sus bondades y defectos con madurez y cierta resignación – en la línea del héroe goetheano, el héroe de las novelas de formación – cuando no se muestra un firme defensor de sus valores; un individuo que ante todo afirma su voluntad de ser a través de la acción. Frente a Ulrich, Arnheim; frente al anárquico Esch, el pragmático Huguenau. Y quizás sea Thomas Buddenbrook el paradigma del antagonista del héroe escindido: firme defensor de la modernidad ilustrada, acaudalado burgués que continúa la tradición familiar, honrado hijo, marido y padre de familia que cree decididamente en sus instituciones sociales, políticas y culturales.

En primer lugar, hemos de subrayar que el héroe literario que nos ocupa no es ninguna modalidad de héroe-tipo como los que habitan la novela realista, dado que está lejos de representar literariamente a un determinado segmento o clase social. En el marco de la modernidad, su relevancia trasciende la época y lugar concretos del mundo ficcional en el que transcurre su vida fictiva que, por otra parte, suele coincidir con el espacio y el tiempo coetáneos del autor. Así, pertenecen a este linaje tanto algunos personajes finiseculares adscritos a la aristocracia nostálgica de una época, a su juicio,

más elevada donde la razón aún no se había enseñoreado hasta cubrir de vulgaridad el espíritu de la sociedad, siendo este el caso de Des Esseintes, como el anodino hombre masa hacinado en la moderna metrópoli europea que protagoniza la novela vanguardista de los años veinte. Además del conjunto de cualidades asociadas a su carácter escindido compartido por todos ellos, desde un punto de vista negativo también comparten su alejamiento de los valores y las normas que promueve la moderna vida burguesa. Pero, fundamentalmente, en todos hallamos una serie de rasgos esenciales para su respectiva configuración actancial asociados al núcleo caracterológico de lo que aquí definimos como escisión, en particular, a sus diversas manifestaciones, cuya raíz más profunda entronca con la noción misma de modernidad. De ahí su naturaleza arquetípica, que obedece a la presencia de un sustrato profundo donde los rasgos de unos y otros héroes se enraízan formando una fuente de atributos común de la que todos ellos beben con independencia de aquellas cualidades que, aparentemente, los alejan a unos de otros.[73]

Por otra parte, el arquetipo del héroe escindido es ilustrativo de la evolución que experimenta el heroísmo literario, que no es otra que la historia de un declinar incesante, un descenso desde las alturas en las que habita el héroe clásico de epopeyas y tragedias que recrean un orbe sagrado donde el hombre porfía en emular a sus dioses y mitos, hasta la actual planicie democrática donde en ausencia de dioses, extinguidos por la fuerza de la Razón, los relatos vendrían a ser protagonizados por una nueva modalidad de héroe, el personaje novelesco, que no es ya sino una prosaica aleación de ironía y escepticismo. No obstante, en el propio ámbito de la novela se suscitaron tentativas por recuperar al héroe clásico como evidencia la aparición del héroe romántico, cuyos orígenes se remontan primero a la tragedia griega y más tarde al intento renacentista de restaurar aquella grandeza trágica; pues bien, es precisamente en la estirpe del héroe romántico donde hemos de rastrear la genealogía del arquetipo del héroe escindido.

En el marco del personaje novelesco el escindido es un héroe posromántico cuyo origen situamos en una doble fuente: de un lado, el héroe romántico, a quien desde una

[73] En este sentido, y a fin de apoyar nuestra tesis según la cual el héroe escindido posee una naturaleza arquetípica, sostiene Macklin, a propósito de la novela modernista europea y de Pérez de Ayala en particular, que "los personajes y los acontecimientos actuales se ven como encarnaciones de arquetipos eternos. Se borra la superficie de la realidad y se revelan las formas y estructuras esenciales"(1983: 46).

perspectiva diacrónica sucede en la historia de la literatura, y de otro, el héroe superfluo de la literatura rusa. Como el romántico, el héroe escindido, opuesto al protagonista de las novelas de formación, resulta ser un héroe que se diluye en *novelas de deformación*. La estirpe de los émulos del Wilhem Meister de Goethe, tentativa de dotar de sentido al *homo faber* burgués condenado a renunciar a sus sueños de totalidad para integrarse en el engranaje social que impone la lógica moderna, fue combatida con denuedo por héroes como Lord Byron, Michael Koolhas (Von Kleist) o Empedocles (Holderlin), cuya derrota en la titánica lucha por restaurar la jerarquía de valores que la modernidad histórica venía sepultando se traducía en eternidad gloriosa. Sin embargo, su sucesor, el héroe escindido, quien en su fuero interno alberga idénticos propósitos, consciente del fracaso al que su acción está abocada, se abona a la abstención y la irresolución. La melancolía con la que el héroe romántico vive la escisión moderna no era un obstáculo para dar rienda suelta a su rebeldía, para emprender una lucha radical y desmesurada por tratar de suturarla de acuerdo a una firme resolución por vivir conforme a valores arrumbados por la modernidad burguesa como la pasión y la grandeza y hacerlo a través de la búsqueda desesperada de una libertad auténtica que exigía repudiar todo asomo de relativismo y abjurar de la igualación mediocre a que conduce el utilitarismo burgués.

El héroe escindido, en cambio, dándose por vencido vaga desorientado y las ideas y propósitos que pudo albergar, asociados a idéntica búsqueda que la emprendida por el héroe romántico, se quedan varados en el interior de su conciencia. La escisión entre idea y acción, entre teoría y práctica, el abismo que se abre entre vivir y sentirse vivir, es una de las señas de identidad del héroe escindido. Si no hay un centro de conformación de sentido existencial, sin un para qué real y auténtico capaz de dotar de sentido a la vida, la existencia se vuelve absurda careciendo de fundamento emprender acción alguna. La voluntad de ser del héroe escindido se desvanece.

Un último aspecto a tener en cuenta sobre la relación que mantienen los héroes romántico y escindido tiene que ver con aquella variante de héroe romántico que en lugar de sentir la ausencia de unidad y totalidad con desazón, vive alegremente sin el corsé de la identidad y no problematiza la dificultad en alcanzar un yo singular. Héroes como *el tunante* de Eichendorff o el Julius de Schlegel, ejemplifican la fluencia vital alentada por Nietzsche sin ápice de nostalgia ni tristeza. Lejos está el héroe escindido de

esta alegría, aunque tampoco faltan ejemplos de ello como muestra Gustavo, el personaje ramoniano que experimenta el absurdo vital con desenfado. Y si en la investigación hemos hecho referencia a esta modalidad de héroe romántico ha sido porque alguno de los atributos que identifican a sus miembros también reviste al héroe escindido. Su tendencia al vagabundeo sin rumbo o la ausencia de identidad, aunque en su caso esta sea fuente de liberación y no de angustia, es un rasgo que observamos en el héroe walseriano, el *hombre perdido* de Gómez de la Serna y, más explícitamente, el innominado protagonista de *Hambre*.

La segunda fuente de la que bebe el héroe escindido se encuentra en la literatura rusa de mediados del siglo XIX. El héroe superfluo es su antecedente más próximo y así, en personajes como Rudin, Oblomov, Pechorin o Chalkaturin, por señalar los más significativos, se advierte la concurrencia de rasgos asociados a la escisión como la abulia y la hiperconciencia. Estos personajes son la encarnación literaria del varón solitario y solipsista de ascendencia noble que en el fragor de los cambios sociales y políticos experimentados por la Europa de mediados de siglo sufren un desclasamiento al no lograr, en realidad ni tan siquiera lo pretenden, abrazar los principios y valores del denostado mundo burgués. Absortos en elaborar teorías y sostener ideas renovadoras sobre la transformación del hombre y la sociedad, los héroes de Turgueniev, Goncharov o Lermontov se muestran incapaces de llevarlas a la práctica, a la realidad social y política. El abismo que media entre pensamiento y acción, con la consiguiente pérdida de confianza en uno mismo y el debilitamiento de las propias fuerzas, aboca al héroe superfluo a la inutilidad. Y es precisamente la falta de voluntad férrea para trazarse un proyecto vital y no rendirse ante los obstáculos que pudiera encontrarse en su ejecución un aspecto esencial en la etopeya del héroe escindido. También en él concurre la ausencia de nexo entre pensamiento y acción. El héroe superfluo y el héroe escindido se sienten solos y aislados, incapaces no ya de comunicarse con los otros, sino de conectar con la vida. Condenados al solipsismo, sus ideas y proyectos no fructifican, quedándose en meras reflexiones destinadas a vagar a la deriva en sus conciencias.

Además de esta ascendencia, algunas variantes del héroe escindido han sido prefiguradas por diversos héroes de la narrativa francesa y rusa del siglo XIX, en este último caso, de la ficción ajena a la del héroe superfluo. Así, el funcionario protagonista

de *El capote*, evocador del héroe kafkiano, prefigura al anónimo héroe de las primeras décadas del siglo XX, quien en un rapto de autoconciencia y con el fin de sacudirse la alienación que padece se lanza en busca de una identidad singular. Por su parte, el hombre del subsuelo, debido a su conciencia hipertrofiada, y el príncipe Mishkin, a causa de su proverbial inclinación a la irresolución, son otros destacados predecesores del héroe escindido cuyos atributos esenciales también permean a este último.

Dejando a un lado a sus antecesores, arribamos en este momento postrero de la investigación a territorio exclusivo del héroe escindido con el fin de dejar anotadas una serie de breves conclusiones en torno a algunos detalles sobre la condición y clases de héroe escindido. En primer lugar, subrayamos que su presencia en la ficción narrativa modernista y vanguardista se emplaza en un segmento temporal que discurriría entre el último cuarto del siglo XIX y mitad del siglo XX. Por otra parte, y quizá sea este uno de sus aspectos más significativos, creemos poder distinguir dos grandes modalidades de héroe escindido tanto desde un punto de vista estrictamente estético como desde una perspectiva, si se quiere, más filosófica, aunque ambas vertientes convergen en el punto en que la esencia metafísica de un personaje, su sustancia ideológica, exigiría una forma determinada de elaboración artística. Así, un primer gran modelo de héroe escindido es el héroe decadente protagonista de una narrativa modernista finisecular, que en un plano estético combina elementos realistas y modernistas, caracterizado por una conciencia analítica tan desorbitada que lo conduce a la abulia, la parálisis o la irresolución. Los abismos a los que se enfrenta esta variante heroica tienen lugar entre sentimiento y razón, vivir y sentirse vivir, entre el anhelo poético de una vida auténtica y la prosaica realidad que constriñe los sueños y la imaginación (Niels Lyhne y Des Esseintes), entre la genialidad de las ideas que se le ocurren y el fracaso de su traducción a la realidad externa (Azorín y Andrés Hurtado). La etopeya de esta modalidad de héroe escindido pivota alrededor de un exceso de conciencia, de sí y del mundo en derredor, cuyo exceso analítico hipertrofia las posibilidades de transformar las especulaciones en realidades hasta convertirse en pura enfermedad (Zeno y el héroe de Hamsun). Un héroe aislado literal o metafóricamente de un mundo y una realidad cuyo funcionamiento no logra entender y que no lo entiende a él. Esta variante de héroe escindido sería la prueba irrefutable del conflicto ontológico que experimenta el sujeto moderno entre él mismo y los demás.

Un trastorno que encierra una contradicción insoluble pues el sujeto, afanado en cicatrizar esta hendidura tratando de comunicarse con los otros con el fin último de compartir una comunidad de sentido existencial capaz de dar una respuesta válida a la cuestión de la finalidad de la existencia humana en un mundo desacralizado, al mismo tiempo vive obsesionado con dotarse de una identidad singular que distinguiéndolo de la masa informe que habita la metrópoli lo convierta en un ser único; en otras palabras, quiere ser-para-con-el-otro en un mundo-con-sentido y quiere ser diferente en un mundo absurdo. Pues bien, para lograr representar artísticamente lo mejor posible esta serie de escisiones, todas ellas notorias manifestaciones de nihilismo, al novelista le resulta útil utilizar técnicas literarias desconocidas en el realismo decimonónico como el flujo de conciencia y el monólogo interior o narradores ajenos a la omnisciencia cuya falibilidad permita expresar el escepticismo epistemológico que alienta textos narrativos de esta naturaleza. Únicamente mediante la composición de personajes de un modo tal que le permita al lector bucear en sus almas y conciencias podrá reflejarse el malestar de la época, la angustia existencial y la melancolía que experimenta el individuo en la civilización occidental. Las aventuras que constituían la acción narrativa que integraba las tramas de epopeyas y relatos épicos protagonizados por un héroe clásico, carente de autoconciencia, ocupado a lo largo del relato en no parar de hacer cosas en una realidad ficcional puramente externa, *el mundo de ahí afuera*, se han transformado en simples excursiones domésticas alrededor de la conciencia de un héroe hermético que en lo más hondo desconoce por qué hace lo que hace y en qué consiste *el mundo de ahí afuera*. La odisea jalonada de peripecias significativas que desafiaban al héroe clásico y el viaje interior hacia el fin de la noche del héroe trágico se han mutado en una inútil y angustiosa errancia circular alrededor de la conciencia.

La segunda gran variante del héroe escindido, que sucede en la historia de la literatura a aquella primera, la encontramos en la narrativa próxima al vanguardismo literario, en las novelas de Pirandello, Kafka y Beckett, por señalar a alguno de los más significativos, así como en muchas de las obras de los jóvenes prosistas del *Arte Nuevo* en el ámbito español[74]. Preñadas de ironía, humorismo o gracia, huérfanas a menudo de

[74] La relación diacrónica de las dos variantes del arquetipo del héroe escindido admite excepciones como es el caso de Unamuno, cuya novela *Niebla*, siendo más o menos coetánea de obras de Azorín y Baroja

elementos realistas que sitúan al texto en la órbita de fenómenos como el extrañamiento, las novelas que protagonizan héroes como K, Molloy, Gustavo, el hombre perdido, o Moscarda no tratan tanto de manifestaciones de la escisión anteriormente señaladas cuanto de otras como el sentimiento de alienación que experimenta el individuo en las sociedades de masas, el absurdo o la impresión de que el sujeto está habitado por diversos yoes siendo imposible afirmar la identidad única, inequívoca y permanente de un sujeto a lo largo de toda una vida. En relación con este último aspecto, baste recordar que a juicio de Unamuno y de Pirandello la construcción de la identidad del individuo y del personaje de ficción no concluiría sino hasta su muerte, real y de ficción. De hecho, tanto Augusto como Moscarda pueden ser interpretados como sendas exploraciones sobre la identidad; este último, en particular, ejemplifica la tesis pirandelliana de la multitudinaria sinfonía inarmónica que bulle en el interior de cada individuo.

Pues bien, esta variante del arquetipo heroico-escindido no trata tanto de bucear en la conciencia del personaje, con excepción de Augusto Pérez, cuyos monólogos no dejamos de escuchar a través de los diálogos que mantiene con su perro, cuanto de representar literariamente el sentimiento de alienación, la dificultad de cohonestar los varios yoes que no paran de hablar en el interior de cada uno, el absurdo o la idea de la ruptura y separación que experimenta el individuo no tanto respecto de la alteridad, aunque no cabe duda de que también se siente aislado, como respecto de uno mismo: el ejemplo más audaz es el de Beckett, quien compone personajes literalmente mutilados donde la escisión es absoluta. Y qué mejor manera de representar artísticamente la disolución del sujeto en el mundo moderno que diluir la noción misma del actante, la categoría narratológica del personaje. Más que personajes, Kafka y Beckett consiguen crear algo así como figuras de guiñol, simples marionetas que deambulan erráticas y generalmente en forma circular, sin rumbo. Así, K está construido alrededor tan solo de un par de signos de identidad como la profesión y un nombre de pila, aunque, en otra vuelta de tuerca, este quede reducido a una simple letra que curiosamente coincide con la inicial del apellido del escritor en un evidente guiño a una cosmovisión que funde realidad y ficción. En su inane odisea, el héroe, confeccionado con un utillaje más bien

---

protagonizadas por héroes de estirpe abúlica, está más cercana al vanguardismo literario y tiene por héroe precisamente a un personaje inscribible en esta segunda modalidad de héroe escindido.

escaso y ajeno a los mimbres con que el escritor realista compone sus héroes, refleja sin embargo con mayor hondura la moderna sensación de superfluidad, el absurdo de la existencia, la cualidad de supernumerario del hombre moderno y, quizá, la búsqueda simbólica de una condición sagrada para la vida humana. Por su parte, en la novelística de Beckett confluyen dos tipos de disolución: la del concepto de sujeto se compadece con la de la noción del personaje literario. Su radical alejamiento de las formas realistas consigue, sin embargo, expresar de forma muy real y profunda la descomposición de la noción de identidad donde el individuo, escindido, termina convirtiéndose en una voz frágil condenada, sin embargo, a no poder dejar de hablar. Por último, hemos de subrayar que si bien hemos incluido en esta segunda variante del héroe escindido a los que expresan el sentimiento del absurdo, los héroes de Camus y Sartre, Mersault y Roquentin en particular, responden a un tipo de planteamiento estético que no se aviene, a nuestro juicio, a la forma como ese sentimiento se representa en los textos de Kafka y Beckett. Son héroes absurdos, sí, pero su construcción literaria obedece a patrones distintos.

En cualquier caso, y más allá de estas dos grandes variantes, nuestra selección de héroes escindidos ha preferido seguir el criterio de distinguir el atributo que singulariza al héroe en cuestión partiendo de la base de que en todos ellos observamos entreverados la totalidad de los rasgos nihilistas que integran el carácter escindido: la abulia, la hiperconciencia, la presencia de identidades problemáticas, el absurdo o la disolución de la identidad. En conclusión, el arquetipo literario del héroe escindido, más que designar una tipología de héroe literario – este fue, en realidad, el cuaderno de bitácora con el que comenzamos esta travesía que ahora toca a su fin – hace referencia a la noción misma de escisión del individuo en la modernidad, cuyos portadores son la totalidad de atribulados héroes, con poco de heroísmo y mucho de fracaso, que han desfilado por estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA: FUENTES PRIMARIAS

NARRATIVA ESPAÑOLA

BACARISSE, Mauricio, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Valencia, Mistral, 1989

BAROJA, Pío, *Camino de perfección,* Madrid, Alianza, 2013

–*El árbol de la ciencia,* Ed. Pío Caro Baroja, Madrid, Cátedra, 2004

CHABÁS, Juan, *Agor sin fin*, Ed. Javier Pérez Bazo, Madrid, Espasa Calpe, 1998

ESPINA, Antonio, *Pájaro Pinto*, Ed. Gloria Rey, Madrid, Cátedra, 2001

–*Luna de copas*, Ed. Gloria Rey, Madrid, Cátedra, 2001

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El incongruente*, Madrid, Ed. Orbis, 1982

–*El hombre perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962

JARNÉS, Benjamín, *El profesor inútil,* Ed. Domingo Ródenas Madrid, Espasa-Calpe, 1999

–*Locura y muerte de Nadie*, Madrid, Viamonte, 1996

–*Escenas junto a la muerte,* Ed. Juan Herrero Senés, Florida, Stockcero, 2010

MARTÍNEZ RUIZ, José María, *La voluntad*, Ed. E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 2012

MASIP, Paulino, *El diario de Hamlet García,* 1944

PÉREZ DE AYALA, Ramón, *La pata de la raposa*, Ed. Andrés Amorós, Barcelona, Labor, 1970

PÉREZ GALDÓS, Benito, *El amigo manso*, Madrid, Cátedra, 1983

UNAMUNO, Miguel De, *Amor y pedagogía*, Madrid, Alianza, 2004

–*Niebla,* Ed. Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2012

VALLE-INCLÁN, Ramón, *Sonata de otoño,* Ed. Leda Schiavo, Madrid, Espasa, 1999

VERDAGUER, Mario, 1934, *Un intelectual y su carcoma*, Ed. Madrid, Calambur, 2018

NARRATIVA EUROPEA

BALZAC, Honoré de, *Papá Goriot*, Barcelona, Planeta, 1985

BROCH, Hermann, *Los sonámbulos (Pasenow o el romanticismo, Esch o la anarquía y Huguenau o el realismo)*, Barcelona, Debolsillo, 2006

DOSTOIEVSKI, Fiodor, *El idiota,* Madrid, Alianza, 2012

–*Apuntes del subsuelo,* Barcelona, Bruguera, 1980

BECKETT, Samuel, *Molloy,* Barcelona, Lumen, 1969

CAMUS, Albert, *El extranjero,* Madrid, Alianza, 1996

EICHENDORFF, Joseph Von, *De la vida de tunante*, Ed. Germán Garrido, Madrid, Cátedra, 2008

GIDE, André *Los falsificadores de novela*, Barcelona, Alba, 2009

–*Los sótanos del Vaticano*, Barcelona, Orbis, 1974

GOGOL, Nikolai, *El capote*, Madrid, Nórdica, 2008

FLAUBERT, Gustav, *La educación sentimental*, Madrid, Cátedra, 2002

HAMSUN, Knut, *Hambre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2004

HOFMANNSTHAL, Hugo Von, *La carta de Lord Chandos*, Barcelona, Alba, 2001

HUYSMANS, Joris-Karl, *A contrapelo*, Ed. Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 2012

JACOBSEN, Jens Peter, *Niels Lyhne*, Barcelona, Acantilado, 2003

KAFKA, Franz, *El castillo*, Madrid, Alianza, 1998

LORD BYRON, *Las peregrinaciones de Childe Harold*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1983

MANN, Thomas, *Los Buddenbrook*, Barcelona, Edhasa, 2010

MORITZ, Karl Philipp, *Anton Reiser*, Madrid, Pretextos, 1998

MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos, Vol. 1*, Barcelona, Seix Barral, 2012

PESSOA, Fernando, *El libro del desasosiego*, Barcelona, Acantilado, 2013

PIRANDELLO, Luigi, *Uno, ninguno y cien mil*, Barcelona, Acantilado, 2004

SARTRE, Jean Paul, *La náusea*, Barcelona, RBA, 2011

SCHLEGEL, Friedrich, *Lucinda*, Valencia, Ed. Natan, cop. 1987

SNICHTZLER, Arthur, *El teniento Gustl*, Barcelona, Acantilado, 2006

STENDHAL, *Rojo y negro: crónica del siglo XIX*, Barcelona, Lumen, 2000

SVEVO, Italo, *La conciencia de Zeno*, Barcelona, Debolsillo, 2007

TURGUENIEV, Iván, *Diario de un hombre superfluo*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1946

– *Rudin*, Barcelona, Alba, 1997

VALERY, Paul, *Monsieur Teste*, Barcelona, Montesinos, 1980

WALSER, Robert, *Jakob Von Gunten*, Madrid, Siruela, 2003

– *El bandido*, Madrid, Debolsillo, 2012

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y CRÍTICA

ADORNO, Theodor W., "Concepto de Ilustración", en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2007, pp. 19-56

AGUIRRE ROMERO, Joaquín, "Héroe y Sociedad: el tema del individuo superior en la literatura decimonónica" en *Espéculo: revista de estudios literarios n.º 3,* Universidad Complutense de Madrid, 1996

ÁLAMO FELICES, Francisco Diego, "Introducción a la configuración de los conceptos literarios de Héroe y Antihéroe", en *Tropelías, Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada Nº19*, Universidad de Zaragoza, 2013, pp.180-195

ALBERES, René Marie, *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971

ÁLVAREZ CASTRO, Luis, "La novela modernista de Miguel de Unamuno: entre el ser de ficción y la ficción de ser", en *Teoría(s) de la novela moderna en España*, [Oviedo, etc.], Geneuve Ediciones, 2019, pp.85-106

AMORÓS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974

– "Prólogo" a *La pata de la raposa* (R. Pérez de Ayala), Barcelona, Labor, 1970

ANDERSON IMBERT, Enrique, "Formas en la novela contemporánea", en *Teoría de la novela*. *Aproximaciones hispánicas* (Agnes y Germán Gullón), Madrid, Taurus, 1974, pp.145-161

APARICIO MAYDEU, Javier, "Italo Svevo", en *100 escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008, pp.16-21

– *Lecturas de ficción contemporánea: De Kafka a Ishiguro*, Madrid, Cátedra, 2009

– *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2011

ARDILA, J.A.G, "Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y *Amor y Pedagogía* a Knut Hamsun y *Niebla*", en *Hispanic Review, Vol. 80, Nº 3*, University of Pennsylvania, 2012, pp.445-466

ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único*, Barcelona, Destino, 1990

ARNAU, Juan, *La fuga de Dios. Las ciencias y otras narraciones*, Girona, Atalanta, 2017

AYALA, Francisco, "Novela y filosofía", en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98. Volúmen 6* (Coord. F. Rico y J.C. Mainer) Madrid, Crítica, 1980, pp.263-266

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, "La estructura paródica en *El incongruente*, de Gómez de la Serna", accesible en http://www.ramongomezdelaserna.net/Abc6.boletinRAMON.htm *Boletín RAMÓN Nº 5*, 2002, pp.26-33

BAJTIN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986

– "Autor y personaje en la actividad estética" en *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1989, pp.13-191

BARRERO PÉREZ, Óscar, "El yo frente al mundo y ante sí mismo", en *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987, pp.81-103

BAUDELAIRE, Charles, "El pintor de la vida moderna" en *El gran libro del dandismo (Balzac, Baudelaire y Barbey)*, Buenos Aires, Mardulce, 2013

– *Pequeños poemas en prosa*, Barcelona, Bosch, 1987

– "Spleen" y "Le cygne" (El cisne) en *Las flores del Mal*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 298-305 y 341-345

– *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial Aparejadores - Arquitectos Técnicos, 1995

– *Diarios íntimos: Cohetes. Mi corazón al desnudo,* Barcelona, Círculo de Lectores, 2005

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, "*L´homme de trop* y el hombre inútil. Figuras de la literatura moderna" en *El balcón de la Modernidad. Las culturas ante la tradición, lo popular y lo culto*, Barcelona, Calambur, 2015

– *Simbolismo y Modernidad*, México, Edit. Secretaría de las Artes y la Cultura de Yucatán, 2015

BERGEN, P. y LUCKMANN, T., *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*, Barcelona, Paidós, 1997

BLANCH, Antonio, *El hombre imaginario: una antropología literaria*, Madrid, PPC, 1995

BLANCO AGUINAGA, Carlos, "Imágenes del Unamuno contemplativo", en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98. Volumen 6* (Coord. F. Rico y J.C. Mainer) Madrid, Crítica, 1980, pp.253-257

– "Azorín y la mistificación de la realidad", en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98. Volumen 6* (Coord. F. Rico y J.C. Mainer) Madrid, Crítica, 1980, pp.394-397

BOURNEUF, R. y OUELLET, R., "Personajes" en *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975, pp.171-233

BOVES NAVES, María Carmen, "Unidades sintácticas de la novela: personajes y actantes", en *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, pp.144-165

– "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye" en *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990, pp.43-68

BRADBURY, Malcom, *El mundo moderno: diez grandes escritores,* Madrid, Edhasa, 1990

BRADBURY, M. y MçFARLANE, J., "The Name and Nature of Modernism", en *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930* Harmondsworth: Penguin Books, 1991, pp.19-55

BROMBERT, Victor, *In praise of antiheroes: figures and themes in modern European literature, 1830-1980,* Chicago: University of Chicago Press, cop., 1999

BUFFERY, Helena, "El espectro de Hamlet-Hamletisme, Hamlet García, *Hamlet Dramaturg*", en *Exilio y Universidad (1936-1955): presencias y realidades*. (Vol. 2), San Sebastián, Ed. Saturraran, 2008, pp.841-860

BÜRGER, Peter, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot,* Madrid, Akal, 1998

– *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Ed. Las Cuarenta, 2010

CABALLÉ, Anna, *Sobre la vida y obra de Paulino Masip,* Barcelona, Ediciones del Mall, 1987

CAMÓN AZNAR, José, "El Incongruente (1922)", en *Ramón Gómez de la Serna en sus obras, Madrid*, Espasa-Calpe, 1972, pp.315-319

– "El hombre perdido (1947)", en *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (379-384)

CABAÑAS ALAMÁN, Rafael, "La proyección de la locura en *El hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna. Conexiones con el *Quijote* (revelaciones inéditas)", en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna Nº 34*, 2016, pp.15-40

– "El mundo fantástico y absurdo de Gustavo y los objetos en *El incongruente* (1922), de Ramón Gómez de la Serna", en *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI),* Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 2015, pp.139-148

CALDERÓN CONEJERO, María Lucrecia, "Proceso de elaboración de las tres versiones de *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés" en *Analecta Malacitana, v. VIII, nº 2*, 1985, pp.292-312

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo,* Madrid, Tecnos, 2003

CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1999

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959

CARDONA, Rodolfo, "*El hombre perdido*: última novela de la nebulosa", en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna Nº 34*, 2016, pp.41-50

– "Ramón y Charlot", en *Ramón Gómez de la Serna y la novela: nuevas perspectivas*, Huelva, Universidad de Huelva. Servicio de publicaciones, 2008, pp.99-116

CARLYLE, Thomas, *Los héroes (On Heroes, Hero-Worship, and the heroic in History)*, Madrid Ed. Sarpe, 1985

CASARIEGO, Nicolás, *Héroes y antihéroes en la literatura*, Madrid, Anaya, 2000

CASTELLS MOLINA, Isabel, "El mundo existe para acabar en Cinelandia (a propósito de *El incongruente*", en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna, Nº 34*, 2016, pp.51-71

CASTILLA DEL PINO, Carlos, "La construcción del *self* y la sobreconstrucción del personaje", en *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza, 1989

– "La construcción del personaje" en *El personaje novelesco* (Coord. Marina Mayoral), Madrid, Cátedra, 1990, pp.35-42

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990

CIFO GONZÁLEZ, Manuel, "Literatura y vida: algunas consideraciones acerca del simbolismo en Niebla" en *Miguel de Unamuno: Estudios sobre su obra. I*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp.61-80

COETZEE, J.M., "Robert Walser", en *Mecanismos internos. Ensayos 2000-2005*, Barcelona, Mondadori, 2009, pp.32-47

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp.242-262

DE DIEGO MARTÍNEZ, Rosa, "Sobre el héroe decadente", en *Thélème: Revista complutense de estudios franceses Nº 15*, Madrid, Universidad Complutense 2000, pp.57-68

– "El extranjero" en *Albert Camus*, Madrid, Ed. Síntesis, 2006, pp.62-71

DE LUPPE, Robert, "L´etranger" en *Albert Camus*, Barcelona, Ed. Fontanella, 1970, pp.81-94

DE NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea II (1927-1939)*, Madrid, Gredos, 1972

DE TORO, Fernando, "Personaje, Lector y Autor en Miguel de Unamuno", en *Hispania Vol. 64, Nº 3*, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1981, pp.360-366

DEL PINO, José Manuel, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam, Rodopi, 1995

DEL REY BRIONES, Antonio, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992

DENNIS, Nigel, "Introducción" a *Ramón Gómez de la Serna. Obras II*, Madrid, Ed. Fundación José Antonio de Castro, 2013, pp.17-30

DÍAZ, Epicteto, "Tres narradores de vanguardia: Antonio Espina, Benjamín Jarnés y Mario Verdaguer", en *Cuadernos de Filología Hispánica, nº 12*, Madrid, Ed. Complutense 1994, pp.87-102

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza, 1975

ELIZONDO, Salvador, "Prólogo" a *Monsieur Teste* (Paul Valéry) Barcelona, Ed. Montesinos, 1980, pp.5-11

EOFF, Sherman H., *El Pensamiento moderno y la novela española: ensayos de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1985

EZQUERRO, Milagros, "La paradoja del personaje" en *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990, pp.13-18

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982

– "Fenomenología de la novela de vanguardia" en *Anales de literatura española, núm. 9, 1993* Universidad de Alicante, pp.45-59

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, "La dimensión mítica de los personajes vanguardistas. Una reflexión en torno a la teoría de Ortega y Gasset", en *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas. Nº 33*, 2015, pp.91-112

FERRARO, Carmine Luigi, "La moral de la elección kierkegaardiana en *Niebla* de Miguel de Unamuno", en *Miguel de Unamuno: Estudios sobre su obra. I,* Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp.125-132

FISCHER, Ernst, *El hombre sin atributos*, Madrid, Ayuso, 1970

FLORES REQUEJO, María José, "El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna", en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Vol. 1, (Atti del XVII Convegno [Associacione Ispanisti Italiani]Milano 24-25-26 ottobre 1996),* Bulzoni Editori, 1998, pp.149-162

– “Humor, incongruencia y Ludus: las Novelas de la nebulosa”, en *Ludus: Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (ed. Gabriele Morelli) Valencia, Pre-textos, 2000, pp.89-107

FOSTER, E.M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990

FRYE, Northrop, “Crítica histórica: teoría de los modos” en *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp.53-96

FUENTES, Víctor, “La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación” en *La novela lírica II, Pérez de Ayala, Jarnés*, Ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, 1983, pp.155-163

– “La dimensión estético-erótica y la novelística de Jarnés” en *La novela lírica II, Pérez de Ayala, Jarnés*, Ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, 1983, pp.240-252

FUENTES MOLLÁ, Rafael, *La novela vanguardista de Mario Verdaguer*, Barcelona, Ed. Diputación de Barcelona. Biblioteca de Catalunya. 1985

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Pérez de Ayala y el compromiso generacional”, en *La novela lírica II (Sobre Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés)*, Madrid, Taurus, 1983, pp.15-24

GARCÍA PONCE, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Barcelona, Anagrama, 1981

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, pp.67-103

GAY, Peter, *La Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett* Barcelona, Paidós, 2007

GIDDENS, Anthony, *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1997

GLONDYS, Olga, "Remontar la corriente de un río: una reflexión sobre los límites de la condición humana en *El diario de Hamlet García*", en *El exilio literario de 1939, 70 años después: Actas*, Logroño, Ed. Universidad de la Rioja, 2013, pp.419-434

GOLDMANN, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "Novelismo", en *Obras Completas XVI: Ensayos, Retratos y Biografías I: Ensayos, Efigies, Ismos (1912-1961)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2005, pp.612-621

– "Prólogo", en *Obras Completas XVI: Ensayos, Retratos y Biografías I: Ensayos, Efigies, Ismos (1912-1961)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2005, pp.299-307

– "Prólogo a las novelas de la nebulosa", en *El hombre perdido*, Madrid, Espasa Calpe, 1962, pp.7-17

GONZÁLEZ ESCRIBANO, José Luis, *Sobre los conceptos de Héroe y Antihéroe en la Teoría de la Literatura*, Universidad de Oviedo, Archivum, Revista de la Facultad de Filología, Tomo 31-32, 1981, pp.367-408

GONZÁLEZ GERTH, Miguel, *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna´s novelas de la nebulosa*, London, Tamesis books, golpe, 1986

GRACIA GARCÍA, Jordi, "La conciencia astillada del escritor Mario Verdaguer" en Francis Lough (ed.) *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Berna, Ed. Peter Lang, 2000, pp.155-178

– *La pasión fría: lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988

– Selección y prólogo *a Obras*, de Mauricio Bacarisse, Madrid, Ed. Fundación Banco Santander, 2004, pp.118-419

GRANJEL, Luis S., *Retrato de Ramón: vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1963, pp.202-206

GRIFFIN, Roger, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, Madrid, Akal, 2011

GUILLÉN, Claudio, "Tematología" en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Cátedra, 1985, pp.248-304

GUILLET, Joseph E., "El personaje autónomo en la literatura española y europea", en *Teoría de la novela*. *Aproximaciones hispánicas* (Agnes y Germán Gullón), Madrid, Taurus, 1974, pp.273-285

GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990,

GULLÓN, Germán, *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2003

– "El jardín interior de la burguesía española", en *Las novelas de 1902* (Ed. Francisco José Martín), Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp.41-55

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo*, Madrid, Montesinos, 1983

HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1989

HAMMON, Philippe, "La construcción del personaje", en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (Ed. Enric Sullá), Barcelona, Crítica, 2001, pp.130-136

HEIDEGGER, Martin, "Hacia la pregunta del ser" en *Acerca del nihilismo: Ernst Jünger/Martin Heidegger*, Barcelona, Paidós, 1994, pp.71-127

HEGEL, G.W.Friedrich, "La indolencia de la conciencia desventurada", en *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp.128-139

– "De la determinación del Ideal" en *Estética I*, Barcelona, Gredos, 2002, pp.94-104

– "De la independencia formal de los caracteres y de las particularidades individuales" en *Estética I*, Barcelona, Gredos, 2002, pp.223-232

– "La autonomía individual: la época de los héroes", en *Lecciones de Estética. Volumen I*, Barcelona, Península, 1989, pp.161-171

HERNÁNDEZ CANO, Eduardo, "Prólogo" a *Un escritor y su carcoma* (Mario Verdaguer), Valencia, Calambur, 2018, pp.11-24

HERRERO SENÉS, Juan, *El Nihilismo: disolución y proliferación en la tardomodernidad*, Barcelona, Montesinos, 2009

– *Mensajeros de un tiempo nuevo. Modernidad y nihilismo en la literatura de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Anthropos, 2014

– *Benjamín Jarnés y el imperio de los signos*, (Introducción a *Escenas junto a la muerte*, de Benjamín Jarnés), Florida, Stockcero, 2010

– "Nihilismo y jovialidad: escorzo del protagonista de la novela de vanguardia", en *Bulletin of Spanish Studies, Vol. 88, N. 3*, Universidad de Glasgow, 2011, pp.387-404

HERRERO, Juan, "Prólogo" a *A contrapelo* (J.K.Huysmans), Madrid, Cátedra, 2012

HOYLE, Alan, "Ramón Gómez de la Serna: Avant-Garde Novelist *Par Excellence*", en Francis Lough (ed.) *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Berna, Ed. Peter Lang, 2000, pp.61-77

– *El desafío de la incongruencia: La literatura de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Ediciones del Orto, 2010

HUSSERL, Edmund, "La crisis de las ciencias como expresión de la crisis radical de la humanidad europea" y "Esclarecimiento del origen de la contraposición moderna entre objetivismo fisicalista y subjetivismo trascendental", en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Altaya, 1999, pp.3-106

HUYSSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2002

ILIE, Paul, "Benjamín Jarnés: Aspectos de la novela deshumanizada" en *La novela lírica II, Pérez de Ayala, Jarnés*, Ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, 1983, pp.225-239

– "Cuentos de hadas intelectuales (Gómez de la Serna, Jarnés, Arderius)", en *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, pp.221-226

INMAN FOX, Edward, "Introducción" a *La voluntad* (José María Martínez Ruiz), Madrid, Castalia, 2012, pp.9-55

JAMES, Henry, "La casa de la ficción", en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, (Ed. Enric Sullá), Barcelona, Crítica, 2001, pp.29-30

– "El punto de vista del personaje", en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, (Ed. Enric Sullá), Barcelona, Crítica, 2001, pp.30-31

JASPERS, Karl, "La vida del espíritu. A) Escepticismo y Nihilismo", en *Psicología de las concepciones del mundo*, Madrid, Gredos: Biblioteca hispánica de filosofía, 1967, pp.373-396

JAUSS, Hans Robert, "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", en *La historia de la literatura como provocación*, Madrid, Gredos, 2013, pp.25-77

– *Las Transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995

JOHNSON, Roberta, *Fuego cruzado. Filosofía y novela (1900-1934)*, Madrid, Edit. Libertarias Prodhufi, 1997

JOSIPOVICI, Gabriel, *¿Qué fue de la modernidad?*, Madrid, Turner 2012

JUNG, Carl, "El tipo introvertido", en *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945, pp.416-455

– "Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo" en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1981, pp.9-48

– “La génesis del héroe” en *Símbolos de Transformación*, Barcelona, Paidós, 1998, pp.184-217

JÜNGER, Ernst, “Sobre la línea” en *Acerca del nihilismo: Ernst Jünger/Martin Heidegger*, Barcelona, Paidós, 1994, pp.11-69

KAFKA, Franz, “Anotaciones agosto 2014” en *Diarios*, Madrid, Debolsillo, 2018, pp.393

KERMODE, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983

KIERKEGAARD, Soren, *La época presente*, Madrid, Trotta, 2012

– “El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad”, en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida. Segunda Parte*, Madrid, Trotta, 2007, pp.147-297

– “El concepto de angustia”, en *El concepto de angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, pp.42-52

– “La enfermedad mortal es la desesperación” en *Tratado de la Desesperación*, Buenos Aires Ed. Araucaria, 2004, pp.17-103

KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994

– *El telón. Ensayo en siete partes*, Barcelona, Tusquets, 2005

LANZ, Juan José, “Fragmento, perspectiva y conocimiento en Locura y muerte de Nadie, de Benjamín Jarnés”, *Ínsula, 673*, 2003b, pp.18-21

LÈVINAS, Emmanuel, “La significación y el sentido”, en *Humanismo del otro hombre*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1974, pp.17-83

LIVINGSTONE, León, “Duplicación interior y el problema de la forma en la novela”, en *Teoría de la novela*. *Aproximaciones hispánicas* (Agnes/Germán Gullón), Madrid, Taurus, 1974 (163-198)

LONGHURST, Carlos Alex, "Teoría de la novela en Unamuno: De *Niebla* a Don *Sandalio*", en *Miguel de Unamuno: Estudios sobre su obra. I,* Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp.139-151

LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, *Mario Verdaguer, un escritor Proteico*, Madrid, Pliegos, 1994

LOUGH, Francis, "Arte y vida y la narrativa de Benjamín Jarnés" en *Ínsula 646*, 2000, pp.19-21

LÖWITH, Karl, "El nihilismo europeo. Observaciones sobre los antecedentes espirituales de la guerra europea" en *El hombre en el centro de la Historia*, Barcelona, Herder, 1998, pp.57-122

LUKÁCS, Georg, *Teoría de la novela*, Barcelona, Penguin Random House, 2016

– "¿Thomas Mann o Franz Kafka?" en *Significación actual del realismo crítico*, México, ERA, 1967, pp.58-113

MACKLIN, J.J. "Pérez de Ayala y la novela modernista europea", en *La novela lírica II, Pérez de Ayala, Jarnés*, Ed. D. Villanueva, Madrid, Taurus, 1983, pp.34-50

MAGRIS, Claudio, *El anillo de Clarisse: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Pamplona, EUNSA, 2012

– "Las alegrías del desclasado. O la literatura moderna y la fuga en el malestar", *México, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (03),* 1989, pp.56-62

MAINER, José-Carlos, *La edad de Plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural,* Madrid, Cátedra, 2016

– *Historia de la literatura española. Volumen 6. Modernidad y nacionalismo: 1900 – 1939*, Madrid, Crítica, 2010

– "Introducción" a *El incongruente* (Ramón Gómez de la Serna), Barcelona, Picazo, 1972, pp.7- 31

MARTÍN CABRERO, Francisco José, "Filosofía y novela", en *Las novelas de 1902* (Ed. Francisco José Martín), Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp.183-193

MARTÍNEZ LATRE, María Pilar, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Ed. Institución "Fernando el Católico", 1979

MATZ, Jesse, "the novel", en *A companion to modernist literature and culture*, Blackwell Publishing Ltd. MA (USA), 2006, pp.215-226

MAZZETTI GARDIOL, Rita, "Fiction: Novels", en *Ramón Gómez de la Serna*, New York, Ed, Twayne Publishers, 1974, pp.42-61

MÈLICH, Joan Carles, "La disolución del sujeto en las novelas deformación", en *Ars Brevis: anuario de la cátedra Ramón Llull Blanquerna Nº 4*, 1998, pp.171-183

– "El ocaso del sujeto. (La crisis de la identidad moderna: Kleist, Nietzsche, Musil)" en *Educ. Soc.* [online]. 2001, vol.22, n.76, pp.47-62. ISSN 0101-7330

MICHELSTAEDTER, Carlo, *La persuasión y la retórica*, Madrid, Ed. Sexto Piso, 2009

MUÑOZ Jacobo, *Figuras del desasosiego moderno: encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*, Madrid, Mínimo tránsito-Antonio Machado libros, 2002

– *El ocaso de la mirada burguesa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015

MURO MUNILLA, Miguel Ángel, "La caracterización de un personaje complejo: el Hamlet García de Paulino Masip", en *El exilio literario de 1939: Sesenta años después: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*, Logroño, Ed. Universidad de la Rioja, 2001, pp.301-312

NAHARRO CALDERÓN, José María, "La metafísica se hace social: "un fantasma recorre" *El diario de Hamlet García* de Paulino Masip", en *Letras Peninsulares, Vol. 6, nº 1*, 1993, pp.223-224

NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy, "Introducción: la recuperación de la novela de Ramón Gómez de la Serna", en *Ramón Gómez de la Serna y la novela: nuevas perspectivas,* Huelva, Universidad de Huelva. Servicio de publicaciones, 2008, pp.9-83

NIETZSCHE, Friedrich, *El Crepúsculo de los ídolos,* Madrid, Alianza, 1989

– *Nihilismo: escritos póstumos,* Barcelona, Península, 2006

ORTEGA Y GASSET, José, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Alianza, 1982

– "La deshumanización del arte" *en La deshumanización del arte y otros ensayos de estética,* Madrid, Alianza, 2002, pp.11-54

– "La rebelión de las masas", en *Obras Selectas,* Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp.455-719

– *Meditaciones del Quijote,* Madrid, Cátedra, 2001

ORZESZEK, Agata, *El hombre superfluo: un paseo crítico por la literatura rusa del siglo XIX de la mano del arquetípico héroe*, Bellaterra, UAB, Servei de Publicacions, 2000

PALENZUELA, Nilo, "*El hombre perdido*: Ramón Gómez de la Serna y Albert Camus", en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna Nº 34,* 2016, pp.155-168

PARDO BAZÁN, Emilia, *La revolución y la novela en Rusia: lectura en el Ateneo de Madrid*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998

– "El mundo heroico" en *El arco y la lira,* México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp.198-218

PÉREZ BAZO, Javier, "Introducción" a *Puerto de sombra* y *Agor sin fin*, (Juan Chabás), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp.9-86

PÉREZ DE AYALA, Ramón, "Pérez de Ayala: la abulia por deseo de totalidad" (texto extraído de *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964) en *La Pata de la raposa*, Ed. Andrés Amorós, Barcelona, Labor 1970, pp.321

PÉREZ FIRMAT, Gustavo, "Locura y muerte de Nadie: two novels by Jarnés" en *Romanic Review, vol. LXXII, nº 1*, 1981, pp.66-78

PÉREZ LÓPEZ, Manuel María, "Novela generacional y plenitud modernista: *La voluntad*" en *Lecturas de 1902: perspectivas y contrastes*, *Ínsula 665*, 2002, pp.29-32

PÉREZ GALDÓS, Benito, "La sociedad presente como materia novelable", en *Teoría de la novela. Aproximaciones hispánicas* (Agnes y Germán Gullón), Madrid, Taurus, 1974, pp.21-28

PIRANDELLO, Luigi, "Esencia, caracteres y materia del humorismo", en *CIC Cuadernos de información y comunicación Nº 7*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, pp.95-130

PIZZA, Antonio, "Baudelaire, la ciudad, el arte", en *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial Aparejadores - Arquitectos Técnicos, 1995, pp.11-72

POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004

– *Historia de la literatura española. Las ideas literarias. Siglos XIII-XX*, Barcelona, Crítica, 2011

RANK, Otto, *El Mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1991

REIS, C. y LOPES, A, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Almar, 2002, pp.117-118

REY, Gloria, "Introducción", a *Pájaro Pinto* y *Luna de copas* (Antonio Espina), Madrid, Cátedra, 2001, pp.9-131

RIBBANS, Geoffrey, "Estructura y significado de *Niebla*" en *Niebla y Soledad*, Madrid, Ed. Gredos, 1971

RICHMOND, Carolyn, "La debatida novelística de Gómez de la Serna: *Las afueras más respirables del vivir*", en *Revista de Occidente Nº 80*, 1988, pp.63-69

ROBBE-GRILLET, Alain, "La conciencia enferma de Zeno", en *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp.103-108

ROBERTS, Stephen G.H, "Oyéndose casualmente a sí mismo" en *Miguel de Unamuno: Estudios sobre su obra. I,* Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp.95-111

RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *Los Espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española,* Barcelona, Península, 1998

– "Ramón en la era del vacío", en *Quimera: Revista de literatura Nº 235*, 2003, pp.33-37

– "Introducción", en *El novelista* (Ramón Gómez de la Serna), Madrid, Espasa-Calpe, 2005, pp.11-35

– *Elogio de la impureza: invenciones e intervenciones* (Benjamín Jarnés) Madrid, Ed. Fundación Banco Santander, 2007

– *Travesías vanguardistas: ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid, Devenir, 2009

RODRÍGUEZ, Juan, "El árbol genealógico de Hamlet García", en *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de diciembre de 1995)*, Vol. 2, San Gugat del Vallés, Ed. Gexel, 1998, pp.177-186

– "El diario de Hamlet García", en *Cultura, historia y literatura del exilio español de 1939: actas del Congreso Internacional Sesenta años después (Andújar, Jaén, 1999)*, Jaén, Ed. Universidad de Jaén, 2002, pp.241-264

RIDGE, George Ross, *The hero in french decadent literature,* Atlanta (USA), University of Georgia Press, 1961

SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Madrid, Seix Barral, 2011

SALINAS, Pedro, "El héroe literario y la novela picaresca española" *en Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1961, pp.57-72

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, "Vida y sombras en Hamlet García", en *El exilio literario de 1939: Sesenta años después: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*, Logroño, Ed. Universidad de la Rioja, 2001, pp.335-350

SANTIÁÑEZ-TÍO, Nil, *Investigaciones literarias: modernidad, historia literaria modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002

SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1999

SAVATER, Fernando, *La tarea del héroe*, Barcelona, Destino, 1992

SAVIGNANO, Armando, "Religión e ilusión en Unamuno: el nihilismo" en *Miguel de Unamuno: Estudios sobre su obra. I,* Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp.185-193

SBRIZIOLO, Carola, "*Locura y muerte de Nadie*. Leer a Benjamín Jarnés hoy en día" en *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad II*, Ed. Hala Awaad y Mariela Insúa, Pamplona, Universidad de Navarra, 2010, pp.215-227

SCHELER, Max, *El santo, el genio, el héroe*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1996

SERRANO ASENJO, José Enrique, "El detective de sí mismo", en *Ramón y el arte de matar. El crimen en las novela de Gómez de la Serna*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992, pp.219-234

– "Escritura para el túnel (acerca de *El hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna), en *España contemporánea: Revista de literatura y cultura, Tomo 4, Nº 1*, 1991, pp.23-46

SHAW, Donald, *La generación del 98*, Madrid, Ed. Cátedra, 1978

– "Ganivet, precursor de la crisis finisecular", en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98. Volúmen 6* (Coord. F. Rico y J.C. Mainer) Madrid, Crítica, 1980, pp.115-123

SIMMEL, Georg, "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, pp.247-261

SOBEJANO ESTEVE, Gonzalo, "El influjo de Nietzsche en la Generación del 98" en *Nietzsche en España (1890 -1970)*, Madrid, Gredos, 2004, pp.258-485

SOBEJANO MORÁN, Antonio "Aspectos modernistas en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham (Vol. 4: Del Romanticismo a la Guerra Civil)*, University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998, pp.268-274

SOSA ANTONIETTI, Marcela Beatriz, "Género e intertextualidad en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés", *Castilla: Estudios de literatura nº 24*, 1999, pp.191-205

SPENDER, Stephen, "Moderns and Contemporaries", en *The struggle of the modern*, London, Hamis Hamilton, 1963, pp.71-78

SPENGLER, Oscar, "Introducción", en *La decadencia de occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal. Volumen I*, Barcelona, Ed. Planeta, 1993, pp.23-84

STEINER, George, "El gran *ennui*" en *En el castillo de barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona, Gedisa, 1991, pp.17-43

– *Presencias reales*, Madrid, Destino, 1989

TARNAS, Richard, *La pasión de la mente occidental*, Girona, Atalanta, 2016

TASENDE, Mercedes, "Entre el amor y la muerte: soluciones al problema existencial en dos obras de Ramón Gómez de la Serna", en *Hispana, Vol. 80, Nº 4*, 1997, pp.753-763

TILLICH, Paul, *El coraje de ser*, Madrid, Avarigani Editores, 2018

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, "Una teoría del personaje", en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (Ed. Enric Sullá), Barcelona, Crítica, 2001, pp.101-106

TODOROV, Tzvetan, "El personaje", en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Ed. Siglo XXI, 2006, pp.259-264

UNAMUNO, Miguel De, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939

– "Adentro", en *Ensayos, novela, teatro, poesía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1970, pp.49-57

– "Pirandello y yo", en *Tres textos de Unamuno sobre Niebla*, Madrid, Cátedra, 2012, pp.290-294

URRUTIA, Jorge, "Estructura, significación y sentido de La Voluntad" en *Dai Modernismi alle Avanguardieatti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani: Palermo 18-20* maggio 1990, pp.41-52

VILLANUEVA, Darío, "Nota previa" a *La novela lírica II (Sobre Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés)*, Madrid, Taurus, 1983, pp.9-11

– "La recuperación del personaje" en *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990, pp.19-34

VINARDELL, Teresa, "Arthur Schnitzler", en *100 escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008, pp.22-27

WATSON, Peter, "El carácter implícito de la vida y las leyes de la existencia", en *La edad de la Nada. El mundo después de la muerte de Dios*, Barcelona, Planeta, 2014, pp.301-323

WEBER, Max, "La ética profesional del protestantismo ascético: ascetismo y espíritu capitalista", en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Itsmo, 1998, pp.224-261

WELLEK, R. y WARREN, A., "El modo de ser de la obra literaria", en *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 2009, pp.166-183

WILCOX, John, "El yo y sus multiplicidades" en *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, cop. 1999, pp.85-97

WILSON, Edmund, *El castillo de Axel: estudios sobre literatura imaginativa: 1870-1930*, Barcelona, Destino, 1996

WOOD, James, *Los mecanismos de la ficción: cómo se construye una novela*, Madrid, Gredos, 2009

WOOLF, Virginia, *La torre inclinada y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1980

YÁÑEZ, María Paz, "El discurso ambiguo en El diario de Hamlet García de Paulino Masip", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas", Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, Vol.3*, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 2007, pp.455-468

ZAMORA, Carlos, "La concepción trágica de la vida en la obra novelesca de Ramón Pérez de Ayala", *La novela lírica II (Sobre Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés)*, Madrid, Taurus, 1983, pp.51-63

ZAVALA, IRIS M., "Niebla: la lógica del sueño" en *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthropos, 1991, (75-107)

ZLOTESCU, Ioana, "Matices en torno a *El hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna", en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna Nº 34*, 2016, 205-215

– "Prólogo" en *Obras Completas XIV: Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2003, pp.19-29

ZULETA, Emilia De, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977

ZÚÑIGA, Juan Eduardo, *El anillo de Pushkin*, Madrid, Alfaguara, 1992

ZWEIG, Stefan, *El mundo de ayer,* Barcelona, Acantilado, 2001