

Sawa, Martínez Ruiz (Azorín) y Rusiñol: tres maneras de ficcionalizar la vida de artista

Donatella Siviero
Università di Messina

1. Introducción

A partir de los años ochenta del siglo XIX, en España como en toda Europa se empezaron a notar los síntomas de los profundos cambios que el género novelístico iría experimentando a lo largo del siglo sucesivo. Sobre todo, comenzó a desmoronarse la idea de que la arquitectura de la novela tenía que basarse, en máxima parte, en una reproducción objetiva de la realidad. Es notorio que el avance de las nuevas tendencias estéticas de las distintas corrientes modernistas traería como natural consecuencia una crisis del modo mimético-realista y la afirmación de nuevos protagonistas. Entre ellos, uno de los personajes más recurrentes fue el del artista, sea literato, pintor, escultor o músico, al punto que la denominada novela de artista¹ llegó a imponerse como floreciente subgénero.² En ámbito español, es de notar que unas cuantas obras pertenecientes a dicho subgénero surgen de una innovadora combinación de ficcionalidad y componentes autobiográficos, en una mezcla incondicional de discursos ficcionales y no ficcionales (Siviero, 503-506).

A este propósito, cabe señalar que quizá debido a un exceso de moral históricamente mal entendida, las relaciones entre autobiografía y ficción en las letras españolas habían sido bastante complicadas, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XIX (Caballé, 130-135). Fue entonces cuando los novelistas, desplazando su mirada de la sociedad a los abismos y misterios del individuo, dejarían entrar en los mundos ficcionales una interioridad que a veces puede tener mucho de autorreferencial. Así, en la general aproximación finisecular a formas de fingida o real subjetividad, algunas novelas de artista acabaron acercándose al género autobiográfico de una manera peculiar y, en muchos casos, de forma casi experimental. Me refiero a un tipo de escritura en primera persona que, con su clara “voluntad de subversión de los mecanismos convencionales del arte de la veracidad” (Rosell, 108), rompe el horizonte de expectativas del lector y al mismo tiempo le desafía, exigiéndole constantemente una atenta cooperación interpretativa. Novelas como *Declaración de un vencido* (1887) de Alejandro Sawa y *Diario de un enfermo* (1901) de José Martínez Ruiz son un claro ejemplo de dicha modalidad innovadora de contar una vida partiendo de datos biográficos reales.

Sin embargo, la ‘contaminación’ subjetiva afectó también a las narraciones en tercera persona, por lo cual no es infrecuente que en los entramados de las novelas de artista no autodiegéticas se cuelen detalles autobiográficos. En este sentido, la novela catalana *L’auca del senyor Esteve* (1907) de Santiago Rusiñol nos brinda un caso interesante de relato ficcional que se inspira directamente en momentos de la biografía del autor. La obra presenta algunas relevantes novedades estructurales, empezando por la hibridación genérica entre narración novelesca y *auca*, el producto gráfico-verbal de

¹ Fue Herbert Marcuse que en su tesis doctoral de 1922 propuso la definición de *Künstlerroman*. En años recientes, el interés crítico por el subgénero se ha intensificado: cfr. Calvo Serraller; Latorre Cerezuela; Garín Llombart y Tomás Ferré; Plata; Isla García.

² Como bien explica Santiáñez, “Dicho género de novelas es prototípico de la modernidad y obedece a una realidad social muy concreta: la toma de conciencia del hombre de letras y del artista de su ambigua posición en una sociedad regida por las leyes de mercado, por el valor del dinero y por una mentalidad práctica en esencia. [...] [L]as novelas de artista se convierten en el espacio literario del antagonismo entre el artista y determinados valores de la sociedad moderna.” (173)

tradición popular que había alcanzado cierta popularidad en la Cataluña del siglo XIX. Efectivamente, los 27 capítulos se abren con sendos dibujos del pintor Ramón Casas acompañados por versos pareados de Garbiel Alomar, englobando así en la textualidad de la novela una verdadera *auca*.³

Un análisis de las estrategias de utilización de elementos autobiográficos en la construcción de los mundos ficcionales de este pequeño corpus puede resultar útil para inventariar algunas de las posibles variantes de aquella literatura del yo que, a lo largo del siglo XX, conocerá un gran desarrollo. El objetivo del trabajo será dilucidar qué tipo de experimentación se lleva a cabo, desde el punto de vista retórico-formal, en cada una de las mencionadas novelas, que se cuentan entre los primeros, importantes eslabones de la cadena evolutiva de los subgéneros subjetivos de la modernidad.

2. Una casi-autoficción: Sawa

En la novela de artista de Alejandro Sawa el protagonista es Carlos Alvarado, un desilusionado joven aspirante a escritor, abrumado por una sociedad que no ha podido ni querido comprenderle. A lo largo de la narración, que como queda dicho es en forma autodiegética, Carlos relata su creciente malestar psicológico, una profunda desazón que le llevará al suicidio. La causa de sus trastornos anímicos es su desastrosa experiencia en Madrid, donde se había trasladado desde Andalucía persiguiendo sus sueños de gloria.

La indicación genérica que se encuentra en *Declaración de un vencido* después del título, “novela social”, señala que el libro es una obra ficcional pero que, sin embargo, tiene una vocación social: de hecho, su finalidad declarada, como se afirma en el texto prefacial titulado “Nota al lector”, es iniciar un “proceso formal contra la sociedad contemporánea” (Sawa, 78). Ya en el primer elemento peritextual antepuesto a la “Nota,” una dedicatoria de unas líneas firmada por Alejandro Sawa, fechada en febrero de 1886 y dirigida al político Adolfo Calzado,⁴ se alude al protagonista como a una víctima sacrificial de la sociedad. A continuación, en la mencionada “Nota,” que es una premisa autorial auténtica e inequívocamente asertiva (Genette, 157) porque producida por la misma voz que la dedicatoria, Sawa asegura que va a contar, traduciéndola en forma de ficción, una biografía verdadera, una historia real de la que conoce los detalles como si hubiera sido él quien la viviera y que por eso está en condiciones de relatar en primera persona.

Efectivamente, para la creación de la historia de Carlos, Sawa se inspiró en las propias vivencias de sus primeros años madrileños⁵, contaminándolas con aportaciones ficcionales y materiales históricos. El resultado es una novela autobiográfica que es al mismo tiempo una casi-autoficción. Como es sabido, uno de los elementos que indican la ficcionalidad de las novelas autobiográficas es la disyunción onomástica del autor real del supuesto narrador, mientras que las autoficciones “se caracterizan por presentarse como *novelas*, es decir, como ficción, y al mismo tiempo por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y

³ Recuerdo que la *auca* es un “impreso por una sola cara conformado por cuarenta y ocho grabados dispuestos de forma cuadrangular en ocho filas de seis grabados cada una y que puede presentarse también con breves comentarios versificados o no” (González-Sarasa, 171). Sobre la cuestión de si hay o no que diferenciar las aucas catalanas de las aleluyas castellanas, cfr. González-Sarasa, 171-173.

⁴ El financiero Adolfo Calzado Sanjurjo fue elegido diputado en 1886 como miembro del Partido Democrático Posibilista; fue reelegido con el mismo partido en 1893 y luego en 1898, esta vez con Fusión Republicana. Entre 1901 y 1902 fue senador del Partido Liberal Fusionista (Fernández, 138 y ss). Durante un tiempo fue mecenas de Sawa.

⁵ Sawa, como su protagonista, era andaluz; se trasladó a Madrid en 1885 y luego a París, donde vivió desde 1889 hasta 1896, cuando volvió a la capital española, donde murió en 1909.

personaje” (Alberca, 58). En el caso de *Declaración de un vencido*, a pesar de que no se da dicha identidad nominal, el yo prefacial afirma conocer tan a fondo al personaje como a sí mismo y, por tanto, de poder hablar como si fuera él. Así, la novela de Sawa al mismo tiempo remite a un modelo de mundo real y ficcional verosímil, y propone al lector un pacto ambiguo (Alberca), una clave de lectura que oscila entre el pacto autobiográfico y el novelesco.

La voz prefacial explica en primer lugar que “Muchas veces me ha ocurrido pensar lo que en esta sociedad nuestra, tan azotada por la ambición, deben sufrir esos jóvenes que vienen desde provincias a comenzar por Madrid la conquista de Europa sin más bagaje que un drama, una novela, o una obra literaria cualquiera” y que para ello:

he hecho curiosos estudios de observación d'*après nature*; y de tal modo he llegado, para escribir este libro, a identificarme con uno de esos jóvenes a que hago referencia, que sin lisonja propia puedo afirmar que lo conozco bastante más que a mí mismo. Es su historia, su historia que me refirió una tarde entre sollozos y palabras [...]. Y de modo de hacer sentir al lector con más intensidad todas las amarguras que a mí me conmovieron la tarde del relato, he elegido adrede la forma autobiográfica, que simpatiza más con el fin artístico que me propongo que otra forma literaria cualquiera (Sawa, 77).

De este modo, desde el principio se le comunica al lector que el protagonista que dirá ‘yo’ en el texto es un falso: en el mundo ficcional, el autor del mundo referencial asume la identidad de Carlos Alvarado, o mejor dicho, lo ‘interpreta’ como si fuera un actor. Algo muy en línea con su biografía real, ya que, en cierta manera, se puede afirmar que Sawa vivió ‘interpretando’ el papel del bohemio. Tanto es así, que en el “Prólogo” a la edición póstuma de su *Iluminaciones en la sombra* (1910), Rubén Darío diría: “Era un gran actor, aunque no sé que nunca haya pisado las tablas” (9). En resumen, Sawa se presenta al lector diciéndole “yo soy alguien que no soy yo mismo” y acaba por escribir una autobiografía “por personaje interpuesto” (Navarro).

La narración está organizada en trece capítulos llamados *libros*: una vez superado el primer umbral ficcional, es decir, la mencionada “Nota al lector,” el breve Libro primero, fraccionado en cuatro breves párrafos, se configura a su vez como texto prologal, esta vez del yo narrador. Aquí se colocan otras advertencias dirigidas por el falso autobiógrafo a los lectores, a los que se les aclara que “[n]o es la historia de mi vida lo que quiero escribir: ¿para qué? Ni tengo historia, ni dentro de muy poco tendré vida tampoco” y se reitera que quien escribe lo hace con el propósito de ofrecer la crónica de “un verdadero proceso moral, que, aun siendo subjetivo por su forma, no es en su gran síntesis otra cosa que el proceso psicológico de toda la juventud de su tiempo” (Sawa, 79-80). En el Libro segundo, el narrador hace un breve resumen de la situación histórica de la España de finales del siglo XIX, sin ahorrarse comentarios sobre la estructura social de la época y denunciando la miseria de campesinos y obreros y la lamentable situación de la clase media, para luego concluir:

De este malestar *colectivo*, de este malestar de todos, ha partido el grande e irresistible movimiento pesimista de la época. Literatura, artes, ciencias de abstracción, todo se resiente de este sudario de tristeza que nos cubre de arriba abajo [...] el arte es rudo y atrevido, como si la nueva generación artística tuviera la misión de hacer con sus contemporáneos lo que los vándalos y los hunos con los pueblos afeminados y envilecidos que asaltaron para purificarlos. Todo es indicio de un renacimiento o del despertar de una nueva época. Sólo

que, por próxima que se halle, yo no podré conocerla, no podré manifestarme en su seno, porque me voy a morir (Sawa, 97; cursiva del autor).

Creo bastante evidente que estamos en presencia de lo que sería uno de los grandes temas de la modernidad hispana de comienzos del veinte, ese ‘malestar’ que idealmente se quiso desencadenado por el desastre de 1898, pero que estaba ya muy vivo, perceptible y, en consecuencia, narrativizable antes del emblemático acontecimiento. Además, cabe destacar la referencia a las artes que, a pesar de estar contaminadas por el pesimismo, se consideran las armas de combate para cambiar la sociedad, lo cual era una idea básica del naturalismo radical. Conviene recordar, a tal propósito, que la producción de Alejandro Sawa, en los años ochenta del siglo XIX, mantiene una estrecha conexión con los postulados de esa corriente, que pretendía analizar y combatir los males sociales a través de la literatura. Asimismo, su modelo narrativo era el de la novela médico-social acuñada por Eduardo López Bago, una novela que pretendía documentar y estudiar las ‘enfermedades’ que aquejaban al cuerpo social para buscar unos adecuados tratamientos.

La parte biográfica en sentido estricto ocupa los Libros del tercero al último. Carlos cuenta su vida desde su nacimiento, formación y adolescencia en Cádiz a su llegada, a los dieciocho años, a Madrid, con grandes esperanzas en su futuro como escritor. La progresión de la narración analéptica sufre varias interrupciones determinadas por pausas de reflexión hechas desde el presente de la escritura, el momento de su existencia en que el narrador, que tiene ahora veinte años y sigue en la capital, declara, en el Libro quinto, sentirse un “náufrago cansado” (Sawa, 114) incapaz de nadar y que solo desea la muerte.

Los eventos nodales de la historia, si bien se mira, son dos. El primero se coloca en el Libro tercero y es la toma de conciencia por parte de un Carlos adolescente de lo que quiere ser en la vida: “Iba a ser literato” (Sawa, 106). A los dieciséis años había llegado a esta determinación después de haber ‘enfermado’ leyendo:

Recuerdo haber llegado más de una vez al éxtasis del pensamiento leyendo el *Emilio* y *La Nueva Eloisa*, de Rousseau; *Las Ruinas de Palmira*, de Volney; el *Quijote*, el *Lazarillo de Tormes*, y cuantos libros de cualquier género, buenos, malos y rematados estaban al alcance de mi mano en la biblioteca de mi padre. Me embriagaba leyendo, y, como los borrachos que lo son por naturaleza, ahogaba las náuseas de la embriaguez con nuevas libaciones, sin llegar al hartazgo nunca. En medicina legal, este caso de locura, aplicada a los licores, se llama *dipsomanía*. Pues bien: yo me había convertido en un dipsómano de ideas, que es caso de extravío mental tan peligroso por lo menos como el que impele al doliente a cometer abusos inmoderados en la absorción de bebidas espirituosas (Sawa, 104; cursiva del autor).

Si el motivo de la afición a la lectura vista como una patología no es un invento de Sawa –Cervantes *docet*–, lo que es interesante notar aquí es el uso de la *comparatio* entre el estado anímico de lector bulímico con las reacciones orgánicas que provoca la dipsomanía. Se trata de un recurso muy en línea con la retórica de la mencionada novela médico-social, en cuya estructura se concedía extrema importancia al análisis de los desarreglos mentales y físicos de los personajes. Carlos ofrece así una imagen analéptica de sí mismo que es la de un adolescente predestinado a padecer trastornos psicológicos. Una vez llegado a Madrid, que de manera expresiva define “solapada

ramera”,⁶ (Sawa, 112) inicia su rápido proceso de desilusión y envilecimiento, que desembocará en su fracaso como escritor y como hombre. El joven inexperto tiene que enfrentarse con una realidad hostil y con un mundo intelectual corrupto y azotado por la corrupción que lo rechaza y que, a su vez, él acaba rechazando.

El segundo evento nodal se coloca en el Libro oncenso y es una gran decepción profesional. El aspirante a escritor descubre que *La Voz Pública*, el periódico para el cual escribe ocasionalmente y que es en su opinión “el más acreditado de los periódicos de oposición que se publicaban en Madrid en aquel entonces,” en realidad está a sueldo del poder. Su desengaño a este punto es total:

cuando hube terminado de escribir mi artículo, que era de severa oposición a los mil fantoches de la política española y, según mi costumbre, se lo hube leído al director, mi desencanto fue considerable al oír que me decía confidencialmente, y como queriendo halagarme con esa nueva prueba de confianza, que *La Voz Pública* no podía *tirarle* a aquel estadista entreverado de corso a quien yo arrancaba por completo la careta en el artículo que acababa de leer, porque estaba subvencionada por el grotesco personaje de mi artículo, en forma de que pudiera hacer fechorías impunemente, sin escándalo ni castigo de la opinión. Pero esto no fue más que el principio de la confidencia. Fue completa cuando me citó una larga lista de jugadores a la política, sagrados también para los redactores del popular periódico de oposición. Y entonces me negué a dos cosas. A seguir escuchando, y a escribir una sola línea más para aquel periódico embustero (Sawa, 154; cursiva del autor).

Se trata, como se puede apreciar, de un momento fundamental en la vida del personaje, ya que este toma conciencia definitivamente de la razón económica subyacente en la relación del artista con la sociedad.

Carlos no solo no verá sus ambiciones realizadas, sino que su vida sentimental será un verdadero desastre al lanzarse de cabeza a una relación adúltera con Julia. Inicia ahora la irreversible marcha hacia un siempre creciente envilecimiento que le lleva primero al alcoholismo y luego, una vez terminado el romance con su amante, a buscar consuelo con la joven prostituta Carmen, de la que hasta llega a ser proxeneta. La sociedad le ha arrastrado a un abismo de degradación moral y física del que ya no puede regresar. El escape será el suicidio, la única forma de “protesta contra la vida” (Sawa, 176) que le queda, porque una vez cumplido con las exigencias del “proceso formal a mis acontecimientos,” afirma, “me siento tranquilo al llegar a la conclusión de que en todo lo que llevo narrado no hay otra canalla latente que la sociedad” (Sawa, 180-181). *Declaración de un vencido*, como indica el título, quiere ser una deposición, “un pedazo de documento humano” (Sawa, 79), estructurado como *bildungsroman* al revés, en el que el literato fracasado ha querido dejar por escrito sus recuerdos con propósito ejemplar:

Quizá andando el tiempo lea esto, desde su oscuro rincón de provincia, algún joven corroído por la pasión de la gloria, ganoso de aventuras, azotado por la misma borrasca de emociones que el autor de este libro, y quizás también, al compadecerme, aproveche las experiencias de que pretendo dejar llenas estas

⁶ Es de notar que “El viaje del joven provincial a la gran capital [...] es uno de los motivos más socorridos de la literatura europea decimonónica [...] Las primeras impresiones de Madrid coinciden en ser negativas. Los héroes decadentes españoles mantienen sus ilusiones de triunfo y gloria, pero la capital de España se les aparece, desde un primer instante, como la imagen de un mundo implacable, artificial.” (Satiáñez, 190)

hojas, tomando otros derroteros y otros caminos que los que yo he seguido. Están malditos esos caminos, están sembrados de sangrientos despojos de mi vida; y yo quiero que la publicación de esta crónica de desventuras tenga siquiera la trascendencia de estas cruces que clavan en algunos senderos de Andalucía para avisar al caminante que en aquel sitio donde la cruz está clavada ha hecho explosión una desgracia, han matado a un hombre, como Madrid y mis errores me han matado a mí (Sawa, 129-130).

En síntesis, se puede afirmar que la novela de artista de Sawa es el resultado de una combinación innovadora de componentes de novela médico-social y escritura subjetiva. De manera original, toda la diégesis presenta una focalización móvil, ya que fluctúa entre visiones y descripciones del medio ambiente por un lado y análisis introspectivo por el otro, poniendo de relieve el moderno tema de la situación conflictiva del artista en la sociedad burguesa.

3. Un diario fingido: José Martínez Ruiz

El texto de Sawa puede considerarse un precedente de aquella literatura (auto)biográfica-confesional que cultivarían muchos “hijos del siglo del Modernismo” (Thion Soriano-Mollá), y en primer lugar José Martínez Ruiz, cuya obra, en su conjunto, está impregnada de grandes dosis de subjetividad. Una subjetividad con la que el autor alicantino trabajó y jugó a lo largo de toda su carrera, llegando a construir, con la trilogía formada por *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904), el personaje Antonio Azorín, la identidad nominal del cual, como sabemos, acabará asumiendo a partir de 1904.⁷ Anteriormente había firmado con su nombre de pila un centenar de artículos en revistas y periódicos y diecinueve publicaciones de diversa índole, entre ellas *Diario de un enfermo*, su primera novela publicada en 1901, que es la que nos interesa analizar aquí.

En su búsqueda de técnicas nuevas que le ayudasen a romper con la forma ortodoxa de la novelística decimonónica, Martínez Ruiz escoge una fórmula que en aquel momento no tenía casi tradición en español (Escartín Gual, 110-112), abriendo el camino al género del diario íntimo ficcional. No olvidemos que el 1897 Martínez Ruiz había publicado *Bohemia*, una colección de ocho cuentos que se abría con unos “Fragmentos de un diario,” anotaciones en primera persona relativas a los días que van del 11 al 23 de marzo escritas por un periodista en apuros. Del mismo año es el volumen de artículos de crítica literaria, *Charivari. Crítica discordante*, que a su vez simula la escritura de un diario. Se trata, pues, de una inteligente fórmula que le permite al Martínez Ruiz del mundo referencial no solo anotar ideas y pensamientos sino ficcionalizar algunas de sus vicisitudes existenciales. Lo mismo pasa con *Diario de un enfermo*, en que, coherentemente con la indicación del título, la narración se organiza como un diario personal. Aquí, un anónimo sujeto, víctima del enfrentamiento entre la rutina y sus ambiciones artísticas, va apuntando sus sensaciones de malestar y desilusión, delineando un itinerario de angustia existencial que le llevará, como al Carlos de Sawa, también a él al suicidio.

La novela se abre con una nota dirigida por un “editor,” que firma con las iniciales J. M. R., al lector, en la que se le advierte que aquellas son las “memorias íntegras” de un “artista angustiado”, publicadas por “otro artista.” A pesar de firmar solo con las iniciales, es claro que el lector puede identificar al editor con José Martínez Ruiz, ya

⁷ La transformación supondrá la anulación total de José Martínez Ruiz: “La figura de Azorín se levanta y se construye desde un pertinaz ensombrecimiento y ocultamiento de J. Martínez Ruiz, una calculada operación que llega incluso a la usurpación de la autoría de las obras que habían dado a éste una cierta notoriedad y un apreciable reconocimiento.” (Martín, 10)

que dichas letras coinciden con las del nombre y apellidos del autor que aparecen en la cubierta. Además, gracias a un ingenioso recurso intertextual, es el mismo ‘editor’ que afirma esa identidad. De hecho, los adjetivos que usa para referirse a sí mismo, “frío” e “impasible,” aluden a un juicio de Urbano González Serrano, que en un artículo aparecido en 1897 en *El Globo*, escribía a propósito de Martínez Ruiz que “[revela] una tenacidad apasionada por dentro, fría en el aspecto exterior” y que “una vez leído [...] desaparece toda suspicacia aunque él siga rígido e indiferente en la apariencia.”⁸ J. M. R., por tanto, utiliza una variante del tópico literario del manuscrito, en este caso no se explica si encontrado o, más probablemente, conservado, presentándose como editor del diario de un amigo suyo y disociando su identidad de la del que dirá ‘yo’ en el texto. La voz autodiegética en el *Diario* es la de un anónimo “artista angustiado” que pone al desnudo su alma en un espacio textual privado que, sin embargo, su amigo J. M. R. ha decidido dar a conocer al mundo. Merece la pena reproducir el texto de la nota porque contiene algunas indicaciones que nos interesa analizar:

Lector: lee religiosamente estas breves páginas. En ellas palpita el espíritu de un angustiado artista. A retazos, desordenadamente, supremamente sincero, fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera. Ingenuo, candoroso, con nobles arranques de generosidad altiva y fieros arranques de simpático odio –mi amigo era un niño nostálgico de ideal. La prosa vibra, canta, gime bajo su pluma: enamorado de los clásicos, de ellos tomó el vigor en el estilo y la sobriedad en la pintura.

Acaso lo circunstancial sea lo eterno: íntegras se publican sus memorias. Y por raro contraste, publica la obra de un artista tan dolorido, otro artista a quien un ilustre crítico –González Serrano– ha calificado de “frío” e “impasible.” J. M. R. (Martínez Ruiz, 147).

Como puede verse, el firmante J. M. R. se dirige directamente al lector con un vocativo, invitándole a leer “religiosamente” las páginas que está prologando y que documentan los tormentos del alma del artista que las produjo. En la última parte del prefacio, J. M. R. se presenta como un editor respetuoso con el texto original del dolorido artista –“íntegras se publican sus memorias”–, denegando así toda responsabilidad autorial. Asimismo, al no identificarse con el sujeto que luego hablará en el diario, se siente autorizado a hacer comentarios explícitos a propósito de la calidad de la escritura y acerca de la personalidad de su hipotético amigo. Hablar de un escrito que no reconoce como suyo le permite en consecuencia elogiar sus cualidades estéticas, destacando en particular el estilo vigoroso y sobrio, que se parece al de los clásicos que el diarista ama.

El diario tiene una estructura bipartita: la primera parte incluye veinte anotaciones relativas al periodo comprendido entre el 15 de noviembre de 1898 y el 10 de octubre de 1899. La ciudad en la que vive el diarista, como se desprende de claras indicaciones como las referencias a la Puerta del Sol, a la Castellana, al “tibio otoño madrileño,” es Madrid. Además, en la nota del 3 de marzo se lee claramente “Me marchó de Madrid” y de la nota del 20 de julio se deduce que el escritor no es madrileño, ya que ese día anota su salida hacia la tierra de origen: “Salgo para Levante. ¡Ah, mi tierra amada!” (Martínez Ruiz, 192). Esta parte se cierra el 10 de octubre de 1899, día en que, después de haber

⁸ Se trata de “Prólogo. Pasión (Cuentos y crónicas) por J. Martínez Ruiz” y, como su título indica, debía servir de prólogo a un libro que al final Martínez Ruiz no escribió; por eso se publicó como artículo en *El Globo*, el 10 de marzo de 1897. El filósofo y crítico literario fue, en su tiempo, “quien más que nadie contribuye a aclimatar la ciencia psicológica en España.” (Lissorgue, 215)

pasado más de dos meses en un lugar indeterminado del Levante español, el protagonista informa: “Vuelvo a Madrid.” En la segunda parte, las anotaciones, que no son cotidianas, abarcan el periodo comprendido entre el 1 de noviembre de 1899 y el 6 de abril de 1900, que el diarista transcurre entre Madrid, Toledo y la imaginaria Lantigua, trasunto literario de la localidad real de Yuste. Aquí se casa con ‘Ella,’ el 29 de enero, y pasa el resto de sus días. Hay continuidad entre las anotaciones de los días 10, 11 y 12 de diciembre de 1898, 2, 3 y 4 de marzo de 1899, 12 y 13 de noviembre de 1899, 19-25 de noviembre de 1899, 10 y 11 de febrero de 1900, 20 y 21 de marzo de 1900. En la parte final, que va del 1 al 6 de abril, solo falta la fecha del día 2. En algunos casos, para una misma fecha hay más anotaciones, marcadas con la indicación del momento del día en que el diarista las registra.

Como un diario real, pues, *Diario de un enfermo* es una narración (pseudo)autobiográfica de los sentimientos más que de las acciones u obras del yo enunciador, que toma forma mediante el uso de una escritura impresionista y fragmentaria. De las anotaciones se va poco a poco deduciendo que el protagonista es un escritor en ciernes, que va alternando estados febriles de creación con estados de abulia. En esta situación le es imposible realizar su mayor aspiración, o sea, llegar a escribir una novela. Su “angustia metafísica,” como él mismo define su malestar, es una patología que no deja de ser el *ennui* de la vida moderna, que acaba agravándose al morir su mujer de tuberculosis –otro *mal du siècle*, en este caso físico.

En la última nota del 6 de abril, el diarista describe las sensaciones de congoja e inquietud que se apoderan de él en plena noche, cuando decide entrar en la habitación de la difunta: “Son las dos de la madrugada. Ansioso, jadeante, abro la puerta de su cuarto y entro [...] Infinita tristeza llena mi alma. Sollozo; me falta aire” (Martínez Ruiz, 248-249). Con el paso de las horas, se siente “anonadado,” “rendido,” y su desasosiego va creciendo hasta que llega el amanecer:

Alborea. El Oriente se enciende en pálidas claridades de violeta. Tintinea cristalina una campana. La lámpara, sollozante con un imperceptible moscardoneo –se apaga. A la luz indecisa del crepúsculo, refleja, nikelado, sobre la mesa.

Me levanto: lo cojo. –He sonreído (Martínez Ruiz, 250).

El lector está llamado a colaborar activamente para llenar el vacío informativo de ese final abierto, ya que debe conjeturar acerca de lo no expresado y resolver el enigma contenido en la alusión a algo niquelado que brilla encima de la mesa. No es difícil deducir que la referencia es a un revólver, y la sonrisa con la que el diarista se autorretrata deja pocas dudas sobre su decisión de suicidarse: la muerte será la medicina definitiva que le curará de su mal. Por cierto, una *anticipatio* del final ya está presente en la nota inicial, fechada el 15 de noviembre de 1898, donde se lee: “Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah, mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó a los veintisiete años; su obra estaba hecha” (Martínez Ruiz, 157).

A este punto, no habrán pasado desapercibidas las varias, sutiles coincidencias que hay entre *Diario de un enfermo* y *Declaración de un vencido*, empezando por el hecho de que los personajes de Sawa y de Martínez Ruiz son unos artistas vencidos que se rinden a sus dolencias anímicas, provocadas por el fracaso de sus ambiciones. Los dos se mueven en el mismo espacio urbano y participan del complejo fenómeno artístico a la vez que sociológico de la bohemia madrileña finisecular (Escudero). Efectivamente, una de las muchas caras de la bohemia fue la del hambre y la miseria de los jóvenes que en la capital lucharon para intentar vivir de su pluma. Además, el narrador de Martínez

Ruiz, como el de Sawa, abre el *Diario* con una nota dirigida al lector, escrita por un yo distinto del que habla en el texto; en ambos casos, los prologuistas afirman ofrecer el relato de una vida verdadera y piden al lector que suspenda su incredulidad y que confíe en ellos. Coincidencias demasiado débiles, se podría objetar, para poder hablar de un posible diálogo intertextual entre las dos obras, porque también hay mucha distancia.

En efecto, *Declaración de un vencido* es una falsa autobiografía que se estructura en parte como un libro de memorias, ya que, desde el presente, el narrador retrocede en el tiempo para ofrecer una mirada retrospectiva sobre su vida, aunque con frecuentes interrupciones que abren paréntesis sobre el hoy. Si la novela naturalista había utilizado el discurso médico para mostrar los males de la sociedad desde el punto de vista de un narrador omnisciente, en *Declaración de un vencido* el discurso se transforma en confesional y se hace desde una perspectiva subjetiva, poniendo de relieve no solo las patologías sociales sino sus efectos en un individuo sensible y soñador.

El texto de Martínez Ruiz, en cambio, si bien comparte con el de Sawa la expresión subjetiva de un yo y sus circunstancias vitales, está escrito exactamente como un diario, día a día, según una estructura cronológica ordenada. El anónimo protagonista del *Diario*, a diferencia de Carlos, está replegado en sí mismo, y si mira a su alrededor lo hace para registrar sus reacciones íntimas ante lo que ve. No le gustan los tiempos que vive, es cierto, y de no ser así no escribiría frases como “Me ahogo, me ahogo en este ambiente inhumano de civilización humanitaria” (Martínez Ruiz, 178), pero el centro de sus preocupaciones no deja de ser su interioridad, no la sociedad en la que le ha tocado vivir. El verdadero pilar narrativo, pues, es aquí el mundo interior del personaje-narrador y su malestar es un generalizado *mal de vivre*, la crisis de un nihilista que se pregunta, sin darse respuesta, “¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos?” (Martínez Ruiz, 156; cursiva del autor). Además, a lo largo del *Diario* hay una especie de rechazo de la afabulación y una decidida tendencia a fragmentar al máximo el discurso, cosa que no ocurre en la novela de Sawa. Finalmente, mientras Martínez Ruiz parece distanciarse de su personaje, afirmando que existió realmente pero que no es un reflejo autobiográfico, Sawa es más ambiguo, porque, aunque declara la no identidad con su Carlos, busca sin embargo la identificación.

A pesar de que las diferencias parecerían más que las coincidencias, las dos novelas se nos presentan como uno de esos casos de relación interdiscursiva que se genera por el entrecruzamiento de códigos, fórmulas y materiales narrativos similares. No se trata, por supuesto, de una imitación deliberada por parte de Martínez Ruiz, ni de una descubierta filiación directa del *Diario* de la novela de Sawa, sino de una de esas “semejanzas de familia” que unen obras que, no obstante su diversidad y su distancia cronológica, “están emparentadas de alguna manera” (Santiáñez, 128). En nuestro caso, las obras de Sawa y Martínez Ruiz estarían emparentadas ante todo por la elección de tematizar la angustia existencial de un joven escritor que se mueve en el Madrid “absurdo, brillante y hambriento”, según la famosa definición valleincliniana, y por hacerlo utilizando la primera persona.

4. Una aleluya novelizada: Rusiñol

Para la diégesis de la última novela de artista de nuestro pequeño corpus, como mencionado anteriormente, a diferencia de Sawa y Martínez Ruiz, Santiago Rusiñol escogió el dispositivo retórico de la tercera persona. De hecho, en *L'auca del senyor Esteve* la voz que relata en catalán la historia del joven aspirante a escultor Ramonet y de su familia es la de un irónico e intrusivo narrador omnisciente. Asimismo, cambia el escenario, ya que la ambientación es la Ribera, uno de los barrios comercialmente más

florecientes de la Barcelona finisecular, una ciudad en plena transformación urbanística (Casacuberta, 452-457).

L'auca del senyor Esteve es el relato del ascenso, o más bien una especie de 'epopeya' en clave humorístico-popular, de una típica familia barcelonesa pequeñoburguesa del siglo XIX, pilar fundamental para la economía catalana de la época, y de su ciega pasión por el trabajo. La vida de cuatro generaciones de prácticos comerciantes transcurre tranquilamente en la "Puntual," la 'gloriosa' mercería fundada en 1830 por el señor Esteve, hasta que su rutina se verá alterada por la llegada de un elemento perturbador: el nacimiento del hereje Ramonet, el bisnieto del primer Esteve, que con sus ambiciones artísticas romperá con la tradición familiar. Obligado, a su pesar, a trabajar de día en la mercería, el joven dedica parte de las noches a su pasión por el diseño y la escultura frecuentando la escuela de bellas artes de La Llotja. Solo a la muerte del padre será finalmente libre de dedicarse por completo a su vocación.

El ya mencionado pilar de la novela de artista, o sea, el conflicto entre este y la sociedad, en el espacio literario rusiñoliano se tematiza como antagonismo entre los valores de la burguesía, con su vida gris y vulgar, indiferente, aferrada a los pequeños principios, y la vida transcendente del arte. Sin embargo, en *L'auca* ya no se trata, como en anteriores obras rusiñolianas, de un enfrentamiento irreductible sino de una propuesta de compromiso. En 1907, año de publicación de la novela, Rusiñol ha llegado a la idea del reconocimiento mutuo, de la aceptación del arte por parte de la burguesía y del abandono del radicalismo por parte del artista.⁹ La síntesis de esta nueva actitud son las palabras que pronuncian en el último capítulo el Ramonet y su padre. En su lecho de muerte, el señor Esteve toma conciencia del sinsentido de su existencia dedicada solo al trabajo y reconoce que el hijo, dedicándose a una ocupación que no le gusta, se ha sacrificado por él:

Jo he treballat molt en el món. No he fet més que això: treballar. Ara que m'en vaig et puc dir que no he viscut, que no sé lo que és viure. [...] Tu, Ramonet, seràs escultor. No sé si desitjo que ho siguis, però ho que sé és que ho seràs T'he vist sempre a l'escriptori, però no hi eres a l'escriptori. Hi eres només per mi i t'agraeixo que hi fossis. "Adoni's del meu sacrifici" em recordo que em vas dir un dia, i me n'he adonat, i per això parlo. Adona't del meu, et vui dir jo. Adona't sempre i a tohora que haves tingut un pare que no havia sigut res en el món perquè tu poguessis ser; que havia anat fent diners perquè tu els poguessis tenir, i que si mai fas una obra bona en aquest camí que vols emprendre, sense mi no l'hauries feta (Rusiñol, 130).

A su vez, Ramonet se da cuenta de que podrá dedicarse a la escultura gracias al capital paterno. En la escena que cierra la novela, el joven, saliendo del cementerio después del entierro del señor Esteve, mira una estatua y piensa que a partir de ese momento realizará esculturas porque dispone del dinero de su padre. Dice la voz narradora: "I en Ramonet, que sortia plorós, es va aturar davant d'una estatua i va pensar 'Jo en faré.' I recordant-se del difunt, va afegir amb cor agrait: "En faré perquè *ell* paga el marbre" (Rusiñol, 131; cursiva del autor). El artista, en este caso, no es un vencido ni un desilusionado, sino más bien un vencedor integrado en su medio social.

⁹ Castro de Paz subraya que "en esa época, pasados ya los extremismos de juventud, Rusiñol parecía convencerse de la necesidad de inculcar el valor del arte a la clase burguesa catalana para adaptarla a los tiempos –un valor que echaba de menos en ella en comparación con las burguesías de otros países europeos–, abandonando el sueño de un enfrentamiento que, en realidad, sólo había existido en sus fantasías juveniles." (Castro de Paz, 173)

En la historia de los Esteve confluyen varios elementos de la propia biografía de Rusiñol. Recordemos muy rápidamente que su familia paterna, originaria de Manlleu donde poseía una fábrica textil, se había instalado en Barcelona en el mismo barrio escenario de la novela. En los bajos de la vivienda de calle Princesa, para vender los productos de la fábrica, los Rusiñol abrieron una tienda de la que la mercería ficcional será el trasunto literario.¹⁰ Santiago se crió con el abuelo, Jaume Rusiñol y Bosch, que en él veía el continuador natural de su tenaz labor.¹¹ Por lo tanto, como Ramonet, el escritor tomó parte activa en los negocios familiares, a pesar de que sus aspiraciones fueran otras. Asimismo, se dividió entre el trabajo comercial y las clases de pintura, aunque en realidad pudo combinar sin demasiados problemas su ‘doble’ vida durante mucho tiempo (Casacuberta, 12-14). La situación económica familiar, pues, le permitió dedicarse sin apuros a sus pasiones y para él bohemia significó, sobre todo, luchar para afirmar la importancia del arte en el mundo burgués del que formaba parte, o sea una rebeldía cultural que, al igual de la de su personaje, no pasó por el hambre y la miseria.

Desde el punto de vista estructural, lo que se propuso Rusiñol con su novela, como señaló ya hace tiempo Capmany, fue “escriure un tipus de narració que no tingués sinó un remot parentiu la novel·la que s’entenia com modèlica” (Capmany). Efectivamente, la obra puede considerarse una verdadera antinovela (Yates, 55), puesto que rompe con varias convenciones habituales del género. De hecho, el producto de la fusión de la *auca* de Ramón Casas y Gabriel Alomar con la narración novelesca de Rusiñol es, digamos, una especie de hipertexto de autoridad plúrima bastante original. Además, otra novedad reside en la inteligente mezcla de ingredientes metatextuales y autobiográficos en el capítulo V de la tercera parte, cuyo título es “La gent de bé van a veure *La bona gent*.” Aquí el narrador, en un juego de encajes, pone delante de los ojos del lector la representación de una obra teatral, *La bona gent*, el autor de la cual es el mismo Rusiñol. La “gent de bé,” o sea, Ramonet y sus padres, acuden al Romea para asistir a la comedia rusiñoliana, que en la realidad se había estrenado en aquel mismo teatro el 14 de febrero de 1906.

Huelga decir que, durante la función, las reacciones de padre e hijo no coinciden: mientras que el señor Esteve simpatiza con el personaje del usurero Baptista, Ramonet se identifica con el pintor Rafael, de modo que el lector a su vez ‘asiste’ al espectáculo a través de esta doble perspectiva. El narrador, con uno de sus guiños metaficcionales, observa que Rafael, desde las tablas, expresa sus ideas sobre arte y belleza con las mismas palabras que usa Ramonet en su mundo, subrayando que “aquelles paraules estranyes que el senyor Esteve havia sentit dir al noi [...] les veia repetides com si l’autor fos el mateix que les feia dir a l’un i a l’altre” (Rusiñol, 123). Además, el autor sale al escenario dos veces, llamado por los aplausos, y, por lo tanto, el lector ‘ve.’ Cuando aparece la primera vez, al final del tercer acto, el narrador le describe como “un home alt, mig blanquinós i escabellat com aquells amics de Llotja” (Rusiñol, 124). La rápida prosopografía es, naturalmente, un sintético autorretrato verbal del mismo Rusiñol. Por otra parte, en la viñeta de Casas que abre el capítulo –que se reproduce aquí abajo– se ven dos hombres cogidos de la mano en actitud de dar gracias al público desde un escenario y, como se puede apreciar en la imagen, la figura de la izquierda es, en realidad, un retrato de Rusiñol de pie.

¹⁰ Además, la fábrica se llamaba La Puntual.

¹¹ El nombre de pila del escritor era, en realidad, el mismo que el de su abuelo: “la transmutació en Santiago degué operar-se en l’àmbit familiar per distingir l’infant del avi i segurament perquè Santiano feia més ‘senyor’.” (Laplana, 17)



Imagen 1. Viñeta y pareados del cap. V de la tercera parte

La fórmula intertextual adoptada por Rusiñol, deudora del característico afán modernista por la relación interdiscursiva entre diferentes lenguajes artísticos, en nuestro caso pintura, poesía y narrativa, a la altura de 1907 podría parecer ya un poco superada. Pero, si bien se mira, el producto final de dichas contaminaciones es profundamente original. La *amplificatio* del microgénero verbo-icónico a través del cuento novelesco, que se construye, como se ha podido apreciar, también gracias a la fusión del material autobiográfico con recursos metaficcionales, hacen de *L'auca del senyor Esteve* una novela peculiar. Así, el personaje del artista, que en este caso no es ni un vencido ni un desilusionado sino más bien un vencedor, se mueve en una estructura textual novedosa, cuyas características formales sugieren cierto parecido con un medio narrativo postmoderno, o sea, la novela gráfica, de la que la obra rusiñoliana casi podría considerarse un protomodelo.

Obras citadas

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Caballé, Ana. *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995.
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori España, 1989.
- Capmany, Maria Aurelia. "Novel·lista del Modernisme." *Avui* 20 (14.VI.1981): 20.
- Casacuberta, Margarida. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial, 1997.
- Castro de Paz, José Luis. "L'auca del senyor Esteve en el cine de la postguerra: de Rusiñol a Neville o el sainete catalanista". En Carmen Arocena Badillos, José Luis Castro de Paz & Fernando Gómez Beceiro eds. *Una calculada resistencia: cine y literatura popular después de la Guerra Civil (1939-1962)*. La Laguna: F. Drago Andocopias, 2015. 167-196. En línea: <http://www.cuadernosartesanos.org/2015/cac88.pdf>
- Darío, Rubén. "Prólogo. Alejandro Sawa." *Illuminaciones en las sombras*, de Alejandro Sawa. V. Prieto y C^a, 1910. 7-15.
- Escartín Gual, Montserrat. "El diario íntimo, Azorín y la nueva novela." *Revista de literatura* LXVI 127 (2002): 107-120.
- Escudero, Xavier. "'Bohemia' (1897) ou la dynamique du portrait bohème". En *Los retratos de Azorín: en la encrucijada de unas subjetividades: VII Coloquio Internacional, Pau, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2007*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2008. 199-214.
- Fernández, Pura. "La condición social del artista. La paradoja de Alejandro Sawa." En Felipe Vicente Garin Llombart & Facundo Tomás Ferré eds., *En el país del arte. 3^{er} encuentro internacional. La novela de artista*. Valencia: Biblioteca Valenciana-Generalitat Valenciana, 2003. 123-158.
- Garin Llombart, Felipe Vicente & Facundo Tomás Ferré, eds. *En el país del arte. 3^{er} encuentro internacional. La novela de artista. Celebrado en la Academia de España de Roma, 3-6 de julio de 2002*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003.
- Garosi, Linda. *Novela y personaje en el ocaso del fin de siglo (XIX-XX). Estudio comparativo de la narrativa italiana y española*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009.
- Genette, Gérard. *Seuil*. Paris: Édition du Seuil, 1987.
- González-Sarasa, Silvia. *Tipología editorial del impreso antiguo español*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2013. En línea: <http://www.bne.es/webdocs/LaBNE/Publicaciones/tipologia-editorial-libro-impreso-antiguo-espanol.pdf>
- González Serrano, Urbano. "Prólogo. Pasión (Cuentos y crónicas) por J. Martínez Ruiz." *El Globo*, 10 de marzo de 1890. En línea: hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001066898&lang=es
- Isla García, Virginia. *La representación del artista como creador en la narrativa española pensinsular del Romanticismo al Modernismo*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014. Tesis doctoral. En línea: <file:///C:/Users/DS/AppData/Local/Temp/TESIS548-140226.pdf>
- Laplana, Josep de C. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Abat Oliba, 1995.

- Latorre Cerezuela, Yolanda. "Evolución de la 'novela de artista.' El arte como asunto romancesco en la narrativa actual." En José Enrique Martínez Fernández ed. *Estudios de literatura comparada. Norte y sur. La sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2002. 599-604.
- Lissorgue, Yvan. "Hacia una estética del lenguaje interior en la novela del *gran realismo* del siglo XIX." En Marisa Sotelo *et al.* eds. *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2014. 211-228.
- Martín, Francisco José. "Introducción." En José Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo*, ed. Francisco José Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. 7-115.
- Martínez Ruiz, José (Azorín). *Diario de un enfermo*, ed. Francisco José Martín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Navarro, María José. "Declaración de un vencido: autobiografía por personaje interpuesto." En *Escritura autobiográfica. Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral. Madrid, UNED, 1-3 de julio, 1992*. Madrid: Visor, 1993. 303-309.
- Plata, Francisco. *La novela de artista. El künstlerroman en la literatura española finisecular*. Austin: University of Texas, 2009. Tesis doctoral. En línea: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18378/plataf74100.pdf?sequence=2>
- Rosell, Maria. "El yo híbrido: la autobiografía como materia novelable en algunas novelas de artista." En Élisabeth Delrue ed. *Le roman espagnol entre 1880 et 1920: état des lieux*. Paris: Indigo, 2010. 107-123.
- Rusiñol, Santiago. *L'auca del senyor Esteve*. En *Obres completes*. Barcelona: Biblioteca Selecta, 2 vols., vol. I, 1973³. 49-131.
- Santiáñez, Nil. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la cultura y modernismos*. Barcelona: Península, 2002.
- Sawa, Alejandro. *Declaración de un vencido; Criadero de curas*, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo. Atlas, 1999.
- Siviero, Donatella. "Autobiografía, ficción y mundos posibles en la narrativa de Alejandro Sawa y Remigio Vega Armentero." En Pierre Civil & Françoise Crémoux eds. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... (Paris, del 9 al 13 de julio de 2007)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010. 503-512
- Thion Soriano-Mollá, Dolores. "Gente nueva versus Gente vieja: Martínez Ruiz y los hijos del siglo del Modernismo." En *Azorín et la Génération de 1898: IVème colloque international, Pau, Saint-Jean-de-Luz, 23, 24, 25 octobre 1997*. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour. 147-168.
- Yates, Alan. *Una generació sense novel·la?* Barcelona: Edicions 62, 1984³.