

Entre Don Quijote y Charlot: cine, sujeto y vanguardia en Benjamín Jarnés

Alberto Medina
(Columbia University)

La recepción vanguardista de *El Quijote*, según Jenaro Talens, desplaza el privilegio del personaje a favor del autor, su perspectiva y sus mecanismos de escritura: “Este desplazamiento de la historia al discurso, implica subordinar la tematización [...] a los modos de producirla como resultado” (8). Los lectores de Cervantes enmarcados en la vanguardia y su contexto se interesan, pues, por el mecanismo antes que la idea. Pero no será éste tan sólo un repertorio de estrategias estéticas y formales, sino también un modo de creación de comunidad en un momento en que los modelos de subjetividad experimentan una radical transformación. Las páginas que siguen indagan en la abundante huella que los textos cervantinos dejan en el que quizá fue el escritor vanguardista más admirado en la época a pesar de su posterior olvido, Benjamín Jarnés.¹ En contra de una limitada imagen de vanguardista paradigmático y obediente seguidor de la deshumanización orteguiana, en sus textos teóricos Jarnés, como veremos, se distancia tanto del solipsismo o la auto-suficiencia vanguardista de los años veinte como de la urgencia política de los treinta.² Ese posicionamiento intermedio nos sirve de punto de partida para indagar el lugar que la intertextualidad cervantina tiene en un proyecto estético e implícitamente social. Jarnés hace uso de la mediación cervantina para indagar, no sólo nuevas formas de escritura, sino también las posibilidades de articulación subjetiva y comunitaria que subyacen a las radicales transformaciones de época. En ese sentido, resulta particularmente interesante la reiterada asociación entre *El Quijote* y el cine que asoma en lugares clave de la producción jarnesiana. Siguiendo una ambivalencia común entre los primeros teóricos del cine, la audiencia cinematográfica se convierte para Jarnés tanto en promesa de liberación como de alienación y standarización radical.³ El “quijotismo” será tanto el de aquel individuo celoso de su diferencia y su soledad, que se resiste a su disolución en la masa cinematográfica en su infructuosa búsqueda de protagonismo, como el emblema que se sitúa como foco de positivo contagio, principio de creativa reinterpretación del mundo y articulación alternativa de la masa. La simultaneidad de

¹ “La metaficción jarnesiana tiene como referencia primaria la de Cervantes [...] en Jarnés, Cervantes [...] y el *Quijote* ocupan un lugar preferencial. La novela cervantina es el intertexto privilegiado de la metaficción jarnesiana: punto de referencia obligado, aun en las veces que no se la menciona explícitamente” (Fuentes 1989, 112).

² Ya Ilie en su seminal artículo de 1961 identificaba a Jarnés y en particular locura y muerte de nadie como novelización de la teoría orteguiana (250). Tras él la caracterización se ha repetido una y otra vez. Fuentes por ejemplo lo clasifica enteramente a partir de su lugar dentro del grupo de los autores de la colección de Ortega, *Nova Novorum* que “publicarán sus fabulaciones novelescas vanguardistas, de espaldas a toda política y a la realidad social” (Fuentes 2006, 74). La misma imagen de Jarnés como escritor elitista y despreocupado por lo social aparecía reiteradamente en la monografía del mismo Fuentes sobre Jarnés. Gracia habla también de “el encuentro e identificación apasionada con un universo teórico- el orteguiano- que respondía cabalmente a las mejores dotes y aptitudes de sí mismo” (19). Sin embargo el que quizá sea máximo experto en Jarnés y editor de buena parte de sus libros destaca el distanciamiento frente a Ortega: “Hay que apresurarse a advertir que el criterio de Jarnés, y aún más su escritura, se distancian del juicio de Ortega a menudo, sin dubitación ni complejo de inferioridad, y que alrededor de 1928 ha articulado ya una teoría sobre el único camino valadero para la novela nueva al que llama integralismo” (“Introducción” a *El profesor inútil* 27). Lanz sintetiza la ambivalencia del diálogo entre Jarnés y Ortega: el distanciamiento de Jarnés de la deshumanización orteguiana se lleva a cabo desde Ortega mismo: “Se trata de reivindicar la ‘humanización’ del arte desde los mismos presupuestos orteguianos” (179).

³ El más influyente de esos teóricos, naturalmente, Benjamin en su “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” quien sitúa el cine entre el necesario ejercicio de politización de la estética y la amenaza fascista de la estetización de la política (242).

ambas dimensiones distancia a Jarnés de las concepciones de Ortega. La masa no se reduce ahora a la concepción orteguiana en la que tan sólo reside un tipo indiferenciado y genérico.⁴ Frente a éste, la “novela poligráfica” jarnesiana vislumbra la posibilidad de concebir la masa como simultaneidad de lo singular y lo plural, juego de espejos que, en lugar de disolver al yo en un coro indiferenciado se plantea como el principio de una “nueva arquitectura” de sujetos enlazados.⁵ Tanto sus lecturas del *Quijote* como su concepción del cine resultan guiones claves para ese nuevo proyecto de articulación social. Pero el proyecto social lo es de escritura, de discurso, sus modos de producción son los que muestran el camino de alternativas formas de concebir lo social. En este sentido, la estética vanguardista de Jarnés no se sitúa en la torre de marfil sino que resulta, precisamente, guión social. Es, precisamente, Cervantes el guía privilegiado en ese proceso.

En 1944, tras cinco años de exilio mexicano, habiendo dejado atrás sus años de gloria vanguardista y luchando por su supervivencia día a día con múltiples producciones de encargo, Benjamín Jarnés publica *Cervantes, Un bosquejo biográfico*. El breve volumen es una suerte de culminación del prolongado y sostenido diálogo que Jarnés ha mantenido con los textos cervantinos a lo largo de su obra. El texto se abre con una peculiar imagen que resulta difícil no leer en su contexto histórico: Cervantes niño aparece fascinado por la palabra, pero no una palabra cualquiera. Los primeros textos a los que accede están hechos jirones, medio chamuscados, incompletos, “¿Por qué queman los libros? ¿Quién es el facineroso que los quema?” (Jarnés 1944, 21). El viento se los hace llegar desde un escenario de destrucción implícito pero elíptico. Frente a la heroica historia nacional y familiar que le relatan los suyos, él prefiere el fragmento encontrado, el papel roto: “La historia... ¡Bah! El pequeño de seguro la sabe, pero de ella no hace mucho caso. Prefiere ir tras un papel roto, quizá escrito aquella misma mañana” (19). Son esos jirones el punto de partida de su genio y de su tarea constructiva. Cervantes no imita lo que lee, crea a partir de la ruina, llena ausencias dejadas por la historia, “tiene ocho años, nueve, acaso diez, pero no tiene libros enteros donde leer retratos completos [...]. Miguelín se ve obligado a reconstruir, con un solo dato, con un solo hueso, rostros maravillosos, organismos completos” (21).

Dos años después, Jarnés redacta una novela que permanecerá inédita, *Desierto Profanado*. Como tantas de las suyas, se relaciona a pasajes de su propia vida, en esta ocasión su experiencia de la guerra como oficial de intendencia. La misma escena que da inicio a su biografía de Cervantes se repite aquí, protagonizada por el *alter ego* de Jarnés. Su improvisada oficina se aloja en una casa precipitadamente abandonada por sus dueños en algún lugar de La Mancha. El libro surge como intento de recuperar la historia de esa casa vacía, reescribir su relato entre los escombros dejados por la guerra como medio de combatir la deshumanización impuesta por aquella:

⁴ “Ya no hay protagonistas: sólo hay coro [...]. “Masa” es el hombre medio. De este modo se convierte lo que era meramente cantidad-la muchedumbre- en una determinación cualitativa: es la cualidad común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres sino que repite en sí un tipo genérico” (Ortega 131)

⁵ Tomamos el concepto de singular-plural de la obra de Jean Luc Nancy. El filósofo francés describe ese modo de articulación social/ontológica como un continuum en el que la radical singularidad y lo plural social se realizan en mutua dependencia: “Etre singulier pluriel: d’un seul trait, sans ponctuation, sans marque, d’équivalence. D’implication ou de consécution. Un seul trait continu-discontinu, traçant l’ensemble du domaine ontologique, l’être avec-lui-même désigné comme ‘avec de l’être, du singulier et du pluriel, et imposant du coup a ‘ontologie, non seulement une autre signification, mais une autre syntaxe” (57).

Otro de mis pensamientos fue averiguar la historia –y la vida- de la casa. Este ya no me abandonó durante muchos días. Por eso escribí este libro. [...]. Pequeño edén del que habría de extraer su menuda historia, acaso desmenuzada en palabras, en jirones de papel, en exclamaciones, en diálogos rotos de enamorados, que sin duda aún rodaban entre los árboles, perseguidos por el viento, por los pájaros.

Se adivinaba que alguien, antes de salir-acaso para siempre- de aquella casa, había roto en mil pedazos su pasado, cartas, libros, documentos. De lo cual aún quedaban huellas en el jardincillo, pegadas en los rincones, llenas de barro, entre las hojas secas. (Jarnes 1988, 42-3)

Siguiendo a su manera la estela de la intrahistoria unamuniana y la tendencia krausista de una historia sin héroes ni mayúsculas, la tarea del autor es la recomposición del fragmento y de la ruina en narración alternativa a la oficial.⁶ Los modos de restauración del relato y paralela re-humanización de un sujeto disuelto en la máquina de la guerra, le llegan al protagonista en el último capítulo de la novela incompleta.⁷ El oficial de intendencia visita un Toboso en silencio, ignorado por la guerra y dejado de lado por la historia: “El Toboso no interesa al enemigo: es ya de otros siglos” (47). Allí, desde su ventana, Aldonza Lorenzo/Dulcinea del Toboso le exhorta a seguir las huellas de Don Quijote. Estas no consisten en buscar refugio en el pasado y los libros para olvidar el “erizado” presente, sino en concebir la guerra como punto de partida, “la guerra no es sólo un calculado juego de destrucción. Es también un gran viento [...]. Puede llegar a derrumbarte, pero también a empujarte hacia todo eso que Don Quijote llamaba aventuras” (50). Los escenarios de la ruina con que Jarnés envuelve sus memoraciones de Cervantes y el *Quijote* hacia el final de su vida no son pues tan sólo melancólicos. La ruina y el fragmento anuncian una posibilidad de creación, contienen una apertura a la sorpresa y lo imprevisto, abren la posibilidad de un mundo que, en la restauración, imagine el futuro. En definitiva, es precisamente la urgencia social e histórica la que demanda el cultivo del fragmento y la “aventura”, la continuidad ética del proyecto vanguardista que parece situarse, en 1944, en el mismo lugar que ese Toboso “ya de otros siglos”. La figura de Cervantes legitima la pervivencia de un proyecto de búsqueda formal que también lo es ético.

La estética del fragmento, ligada en esos textos a la historia y el vendaval de la guerra pero a lo largo de la obra vanguardista jarnesiana de preguerra asociada también a la experiencia moderna de la realidad, no es tan sólo testimonio de una historia fracturada o estrategia de representación de una realidad cambiante. Resulta también principio de “una coherencia estructural, de un orden vertebrador del conjunto, en suma de organicidad” (Ródenas 1999, 30). El fragmento y la disonancia no valen en sí mismas. En palabras del mismo Jarnés, “es preciso que, como en el *jazz-band*, se sujeten a leyes nuevas, capaces de producir una gracia de matiz y calidad diferentes. Porque también la disonancia puede entrar en el orden” (Jarnes 2004a, 82).

El plan de Jarnés, su uso de la estela cervantina y sus modos de restauración y construcción a partir del fragmento, parecerían repetir algunos de los paradigmas de principios

⁶ Para un análisis de esa línea de pensamiento desde el krausismo a Unamuno pasando por Giner de los Ríos, véase Fox.

⁷ Jarnés se refiere así a ese proceso de deshumanización de la guerra: “Desde el comienzo de la Guerra, todos mis movimientos exteriores eran de tal modo mecánicos, indiferentes, que salir o entrar, ir y venir, comer y ayunar, saludar o no de esta o de aquella manera, todo, en fin, se producía en mí sin pasar por dentro de mí. Los brazos, las piernas, los labios, los ojos, los oídos, aún el mismo estómago seguían ritmos completamente ajenos a mi propio ritmo... ¿Qué quedaba dentro de mí mismo? Entonces, ni siquiera me lo preguntaba. Algunas semanas transcurrieron sin que pudiera salir de mi doloroso estupor. Era la guerra” (Jarnés, 1988, 15)

de siglo y muy en particular la enseñanza de Ortega, el maestro que le había abierto la puertas del éxito literario invitándole a colaborar en la *Revista de Occidente* y convirtiéndolo en el autor más conocido de la vanguardia. Como en aquél, Cervantes parece constituirse en potencial guión de esos “experimentos de nueva España” (Ortega 1998, 14) que, si antes surgían de las ruinas del desastre del 98, ahora lo hacen de los vientos de la guerra civil. En el preámbulo de su biografía cervantina, Jarnés cita por extenso las *Meditaciones* de Ortega como guión a seguir en su tarea y muy en particular la prioridad que éste otorgaba a la especie Cervantes sobre el individuo Quijote. Para Ortega en 1914 resultaba necesario distanciarse de la tendencia a aislar el héroe literario y convertirlo en instrumento “nacionalizador” e irracional máquina de identificaciones (Jarnés 1944, 11).⁸ Jarnés toma las palabras de su maestro como punto de partida de su texto, pero también, como veremos, de la prolongada relación que establecerá con los textos cervantinos a lo largo de su obra:

Conviene pues, que haciendo un esfuerzo, distraigamos la vida de Don Quijote, y, vertiéndola sobre el resto de la obra, ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego sólo una condensación particular. Ese es para mí el verdadero qui jotismo: el de Cervantes, no el de Don Quijote. (Ortega en Jarnés 1944, 12)

Frente al a-historicismo de un Don Quijote de “esencia eterna” incesantemente repetido por el 98,⁹ Jarnés privilegiará la insatisfacción histórica, la “disonancia” con la época de su autor (12-13), su afán de reconstrucción creativa a partir del fragmento, el residuo del texto y de la historia. Jarnés se centrará, pues, en la máquina del estilo, su voluntad creativa como principio performativo, guión de futuro a partir de la aventura y su despliegue de la realidad. En este sentido, Jarnés se situaría en la línea de Sánchez Rivero en su polémica con Américo Castro en 1927.¹⁰ Frente a la reconstrucción de la ideología cervantina que llevaba a cabo Castro, su lectura como síntoma histórico, Sánchez Rivero reclamaba la necesidad de leer el texto en su potencialidad creativa:

En mi artículo me he desentendido premeditadamente no sólo del pensamiento expreso de Cervantes sino de toda exégesis que trate de expresar una ideología implícita en su manera de ver la realidad, aunque no la expresase en términos conceptuales. Lo que me interesaba era el proceso mismo de creación, o sea, su conciencia creadora en el acto. (298)

Dentro de ésta línea de promoción de la dimensión creativa y disonante de Cervantes resultará clave para Jarnés la incesante proliferación de héroes secundarios, esa diseminación señalada por Ortega de individuo en especie. Quienes ganan protagonismo a lo largo de sus páginas son personajes en los márgenes, tales como Altisidora o Cardenio, cuya subjetividad se

⁸ Otra cuestión es que, para críticos como Christopher Britt Arredondo, el resultado del uso que hace Ortega de Cervantes termine convirtiéndolo precisamente en ese “instrumento nacionalizador”.

⁹ Para un panorama de la presencia de *El Quijote* en la generación del 98, véanse Britt y (desde finales del XIX) Varela Olea.

¹⁰ Sánchez Rivero era una figura cercana a los círculos vanguardistas y orteguianos, historiador del arte y ensayista, colaborador habitual de la *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria*. Será precisamente Jarnés el encargado de escribir su necrología en la *Revista de Occidente* en 1930.

constituye en un proceso dialógico complejo con el héroe y no en una mera mimesis. El texto cervantino es concebido como máquina de interpelaciones subjetivas y contagio que, distanciándose de Ortega, ya no “compagina corazones dispersos, los ensarta en un hilo espiritual, los nacionaliza poniendo sus amargas personales en un comunal dolor étnico” (Ortega citado en Jarnés 1944, 11). Ahora, en cambio, la articulación de la de comunidad se compone de fragmentos, disonancias, subjetividades en tensión con la historia oficial recibida, soledades que situadas en los márgenes del relato se constituyen en sus puntos de fuga y proliferación que impiden su cierre autosuficiente en torno a un héroe “nacional” pero al mismo tiempo abren la posibilidad de una nueva armonía, un “estado de gracia” fundamentado en la interacción de singularidades que se dan sentido entre sí sin dejar de serlo.¹¹

El privilegio de la constructiva y abierta voluntad de estilo cervantina frente a la cerrada identificación con el héroe, confluirá con las problemáticas estéticas de la vanguardia tal y como son concebidas por Jarnés y centradas en la negación de todo proceso de identificación o integración en escuelas. La tarea estética ha de huir de ciegas obediencias y guiones previos, mantenerse en una celosa soledad, en una irrenunciable disonancia que le permita la construcción de una nueva forma de armonía a partir de la diferencia. No es otra la idea en el centro del término que Jarnés escoge para nombrar su teoría estética que, como veremos, también lo será social, la “gracia”.

Resulta significativo que la formulación quizá más precisa de la teoría estética y novelística jarnesiana aparezca en el prólogo de aquella de sus novelas que establece un diálogo más sistemático con la obra cervantina, *Teoría del zumbel*.¹² Allí aparece ya formulada su idea central de la gracia artística como equilibrio entre razón y pasión (65), necesidad de conciliación entre ambas para evitar tanto una razón autosuficiente y autocomplaciente que “llega a morderse la cola, a engullirse a sí misma” (65), como una pasión irracionalista que, de hecho, amenaza con “hacer crecer el contingente de hombres sin estilo, de artistas impersonales” sumidos en un “juego imaginativo standarizado” (65). Lo que unifica ambos extremos es la renuncia a la diferencia individual, a la “voluntad de estilo”.¹³ Sólo dicha voluntad es capaz de crear un mundo y consecuentemente abrir un espacio social renovado (65). El hallazgo del equilibrio de fuerzas entre pasión y razón es simultáneo a la necesidad de diferenciación subjetiva, de rechazo del impulso standarizador de la modernidad, “estilo es cierto equilibrio de fuerzas conseguido por un hombre, no el mismo hombre” (65). La concepción “integralista” de Jarnés que rechaza extremos pero también *ismos*, escuelas y otras máquinas de standarización, se asocia a un sujeto por un lado triple, íntegro (artista, filósofo, científico), pero por otro lado radicalmente celoso de su diferencia, de su soledad. El principio de una posibilidad social de armonía radica en la necesaria relación entre “un hombre” y “todo el hombre”. Es la disonancia individual la que constituye la posibilidad de armonía social. Jarnés ofrece una solución de sabor nietzscheano a la

¹¹ En una lectura que problematiza el esquema althusseriano de ideología partir de Jarnés, del Pozo asocia la proliferación metafórica del texto de Jarnés a su vocación anti-ideológica. La interpelación ideológica queda interrumpida por el juego de espejos (del Pozo 7). Nuestra lectura desarrolla un esquema análogo en la recepción jarnesiana de la transición individuo/especie, Quijote/Cervantes apuntada por Ortega. La “disociación” intersubjetiva como veremos sustituye a la “compaginación” implícitamente ideológica de Ortega.

¹² Como apunta Domingo Ródenas, será precisamente la traducción de ese prólogo en 1934 el que contribuirá a su proyección internacional (Ródenas “Benjamín Jarnés” 2007, IX). Su libro *Espejos del novelista*, resulta fundamental para indagar otra genealogía de la estética jarnesiana, centrada no en Ortega sino en el contexto europeo.

¹³ *La voluntad de estilo* es, precisamente, el título de la monografía de David Conte sobre el autor.

estratificación jungiana con la que comienza su ensayo.¹⁴ Es la “voluntad de estilo” individual la que mediatiza entre la reminiscencia personal y la historia general (63).¹⁵ El “valor social” de la gracia radica pues en la capacidad creadora de comunidad y audiencia de una disonancia individual cuya contemplación origina una “simpatía entre espíritus”, modelo de cohesión social alternativa a la racionalidad y violencia de una modernidad standarizada.

Teoría del Zumbel resulta una meticulosa puesta en escena del programa jarnesiano siguiendo la guía cervantina. La historia relatada es la de un “quijotismo recíproco” (94) en la que dos personajes constituidos por la standarización literaria, reducidos a categorías, se sustraen mutuamente de ellas para devenir individuos diferenciados, disonantes. De resultar imágenes especulares de tipos literarios pasan a constituirse mutuamente en su propio juego de espejos.

Blanca, haciendo honor a su nombre, es un lugar literario común de la novela sentimental y virtuosa de la época: “Sin un repliegue, sin una arruga, sin una huella, sin un complejo [...]. Sólo podría ser útil al filósofo y al poeta medievales, porque la historia de Blanca es la historia de una categoría. Pasó en volandas por todos los baches donde su inmaculada existencia pudo haberse salpicado de anécdotas” (80). Como buena protagonista de su previsible novela, el objetivo de Blanca es devolver la virtud a Saulo, habitante de otra categoría no por distinta menos previsible, personaje moderno, alocado, derrochador de pasiones obediente tan sólo al presente. Él a su vez quiere, “rectificar su vida, esa vida absurda que suele llamarse de piedad [...] hacer de ella una mujer actual, arrancarla del medievalismo en que vegeta” (94). En *Teoría de Zumbel*, como en *El Quijote*, la novela de género se vuelve contra sí misma, de lo categórico indiferenciado se forman soledades distintivas. La “voluntad de estilo” se enfrenta al sumidero de categorías pre-establecidas. La novela sentimental católica en la que se inserta Blanca y la vanguardista de ese “Quijote del dinamismo” que es Saulo se colapsan en un texto híbrido y sintético que se constituye en ejercicio de esa “gracia artística” anunciada en la nota preliminar. El equilibrio entre razón y pasión lo es también entre un pasado que ha de salir de sí mismo y un presente que ha de ser seducido por la memoria. El equilibrio de esa “doble crítica” permite que dos géneros, dos épocas a través de una relación dialéctica huyan de la amenaza del arte en serie, tanto la novela comercial como la no menos serializada vanguardia incapaz de prescindir de sus *ismos*. El “quijotismo recíproco” desplaza al individual. El sujeto deja de constituirse en obediencia a un guión genérico previo para tomar forma separándose de aquél en directa relación dialógica con otro. El sentido habita precisamente esa dinámica de circulación y auto-distanciamiento a través del otro. En palabras de Jean Luc-Nancy: “L’être est mis en jeu entre nous, il ne saurait avoir d’autre sens que la dis-position de cet ‘entre’”. (27)

En otro de los muchos guiños intertextuales con *El Quijote* el intento de Blanca de reducir a Saulo a las categorías de su propio género es respaldado y asesorado por un comité quijotesco, cura y médico, a los que se suma el autor. Como en la novela cervantina, la seguridad de la diferencia, la “voluntad de estilo” de ese “yo sé quien soy” se enfrenta y reafirma frente a todo comité de ortodoxia y standardización. Pero, de nuevo, si en la novela ese comité ficcional se liga a la novela tradicional, la nota preliminar deja claro que la misma estructura pervive en el entorno de la nueva novela,

¹⁴ Así describe dicha estratificación: “Tres pisos. Lo consciente –turbio o luminosos- de hoy, lo inconsciente personal, lo inconsciente colectivo. Lo fugaz del momento, el campo de las pasadas sensaciones que se extiende hasta el alba infantil, y el campo de los recuerdos ancestrales que rozan el seno prehistórico donde se elaboró la especie” (Jarnés 2000, 63). En relación a la compleja relación de Jarnés con Nietzsche, véase Sobejano (644-5) para quién el escritor resultaría interesado pero alejado del repertorio filosófico del alemán y el análisis más extenso y complejo de Herrero Senés.

No posee a estos jóvenes la ambición de navegar en personales blandros, sino en un transatlántico colectivo [...] [el suprarrealismo] reducirá acaso el contingente de hombres cartesianos [...]; pero, en cambio hará crecer el contingente de hombres sin estilo, de artistas impersonales, de esos hombres que bruñen y lucen su “escuela” como una coraza, detrás de la cual se esconde el vacío, o [...] un mecanismo psíquico universal, un juego imaginativo standarizado. (67-9)

El estado de gracia jarnesiano no obedece pues a la rebelión frente a determinada estrategia estética sino al peligro de standarización de cualquier estrategia. Pero en los años 20 no es éste un problema tan sólo estético sino fundamentalmente social. En ese sentido otras dos novelas *Viviana y Merlín*, publicada el mismo año que *La Teoría del Zumbel y Locura y muerte de nadie*, un año anterior, vinculan su inter-textualidad cervantina a un nuevo medio artístico cuyas posibilidades tanto como fábrica de standarización como en la posibilidad de combatirla atemorizan y fascinan a un tiempo a la generación de Jarnés, el cine.

Viviana y Merlín repite la relación dialéctica de *Teoría de Zumbel* en un espacio mítico, la leyenda artúrica, “tiempos que hicieron hervir la fantasía de nuestro sin par D Quijote” (110)¹⁶. Viviana, personificación de la pasión como antes lo fue Saulo, intenta literalmente sacar al sabio Merlín de su torre ensimismada. Si éste favorece los textos originales, “legítimos, sin interpolaciones caprichosas de juglares” (132), aquélla, pasando por “juglaresca” privilegia como instrumento de seducción una cajita mágica que lejos de mostrar la claridad del original lo envuelve en indeterminación y extrañeza, “llevo la luz dentro de esta cajita. La luz y el espectáculo. Hoy el cuento os lo dirá el claroscuro” (132). Viviana convierte a Merlín y la tabla redonda en anacrónica audiencia cinematográfica. El protagonista de la película es una versión paródica y compleja de su leyenda, Don Quijote. Frente al intento didáctico de Viviana, los espectadores se revelan negando su identificación con el espectro (133-4). Si para Viviana su cajita mágica es “invención para resucitar la historia”, los habitantes de la leyenda se resisten a dejar de consistir en entes míticos. Todo el proyecto de Viviana consistirá en hacer de Merlín protagonista (y público) de espectáculo cinematográfico siguiendo la guía de la improbable estrella que ha encontrado en Don Quijote. Si en *Teoría del Zumbel* la modernidad estética asociada a Saulo y la novela en serie asociada a Blanca se sometían a una lógica de hibridación que termina dando prioridad al sujeto diferenciado, en *Viviana y Merlín*, leyenda y cine son sometidos a un similar proceso en el que las categorías se distancian de sí mismas sometiéndose a la problemática y complejidad históricas. El cine funciona de manera análoga a la lanza de Don Quijote que Merlín contempla en cinematográfico *close-up* en otra sesión cinematográfica: “esta lanza es la perpendicular trazada desde un astro al plano monótono de la tierra. Eje estremecido de todo un orden espiritual nuevo. Delgado puente tendido entre dos mundos [...]. Trémulo pararrayos que hace besarse dos fluidos, el sublime patetismo que rezuman las nubes y la carcajada risueña de la razón que se ríe de sí misma” (202). El cine, como la lanza de Don Quijote, yuxtapone lo sublime y lo ridículo, la razón y su parodia (López Navia 192). La sabiduría de Merlín termina recitando versos cervantinos rendida a la farsa y al sarcasmo (207). Viviana invita al sabio espectador a la regresión cinematográfica: “Descansa en mi seno, hazte niño en mi regazo” (208).

¹⁶ Como buena parte de las novelas jarnesianas, existen varias versiones de ésta (1929, 1930, 1936). Véase (Jarnés 2004b, 231-47)

Ya en su respuesta a la encuesta sobre cine de *La Gaceta literaria* en octubre de 1928, Jarnés había identificado al cine con esa regresión infantil, “un revoltoso niño [...] un tiranuelo que hace retremblar toda la casa con su desenfrenado júbilo [...]. Delicioso tirano futuro, esperanza de auténticas alegrías en el antiguo jardín de las musas” (1928,6).¹⁷ El cine era concebido por Jarnés como reciclador de argumentos y metáforas literarias sobreusadas.¹⁸ El nuevo medio rejuvenece abandonando raíces y principios y andándose por las ramas, se constituye en encantador por efímero, reduce principios a gestualidades, estructuras a superficies epidérmicas. La disciplina de la distracción en el espectáculo cinematográfico de la que hablara Benjamin (240), se torna en Jarnés en un “andarse por las ramas” con la capacidad de acercarse a la verdad.¹⁹

No es otra la función que cumple el *Quijote* cinematográfico en *Viviana y Merlín*. Tanto la leyenda artúrica como el mito de la razón personificado por Merlín se someten a la enseñanza de su desintegración en gesto,²⁰ a la disciplina de una “performance” cinematográfica con la capacidad de devolver la inmortalidad del mito a la urgencia de la historia. La reproducción cinematográfica tiene una funcionalidad paralela a la novela de Cervantes en su contexto. Re-historiza el relato, lo convierte en eternamente contemporáneo acabando con narrativas eternas y heredadas. Del mismo modo que en la escena de Cervantes con la que comenzábamos este texto, la fragmentación, en este caso cinematográfica, se sitúa como principio de saber y reconstitución de una verdad que no procede del reflejo del mito sino de su diseminación.²¹

Es esa precisamente la lectura que Jarnés hará años más tarde de la versión cinematográfica de Pabst de 1933. A los ojos de Jarnés, el director austriaco tiene la virtud de crear un *Quijote* que lo hace eternamente contemporáneo, interpretación histórica también de esa España del 33 a la que “ya le falta muy poco para volver a quemar libros ilusionados” (1936, 107). Ese ejercicio de historización en Pabst sería simultáneo a un desplazamiento del héroe central a un “todo sinfónico, un haz de vidas cuyos procesos se mezclan, se explican unos por otros (108)”. En definitiva Pabst, de la misma manera que Ortega, privilegia el *Quijote* como máquina de estilo, producción de especie y no de personaje. Pero dentro de ese “hormiguero de vidas”, el héroe se constituye como disensión y contrapunto al tiempo que se disemina en muchos pequeños “héroes” cotidianos. De nuevo, el todo sinfónico, el entramado social y estético se fundamenta en la contemplación de la diferencia, la especie se caracteriza por la voluntad de disensión de sus individuos.

El *Quijote* de Pabst resulta meticulosamente paralelo al funcionamiento de la estrella cinematográfica por excelencia analizada por Jarnés una páginas antes en su volumen, Charlot.²²

¹⁷ La asociación cine-infancia es un tópico ubicuo en los primeros teóricos de la experiencia cinematográfica: Lukács, por ejemplo, en 1913: “The child, which inhabits all of us, is released and becomes the master of the audience’s psyche” (3-4).

¹⁸ En torno a Jarnés y el cine hay una nutrida bibliografía. Véanse por ejemplo, Montoya, Hershberger, Lough, Morris (154-63), Duffey, etc.

¹⁹ En la introducción a su libro de ensayos *Fauna contemporánea*, Jarnés utiliza el emblema de Zaqueo, la figura bíblica que para ver a Cristo y acercarse más a él se sube a las ramas de un árbol: “Zaqueo vería la verdad de lejos, no a vista de pájaro, pero sí a vista de sabio y de niño” (10).

²⁰ “Al cinema le basta con la historia externa. Podremos ver gesticular, no razonar, en la pantalla” (1936, 24).

²¹ En su análisis de *Escenas junto a la muerte*, Pérez Firmat analiza, sin mencionar el medio cinematográfico, por otra parte también muy presente en *Escenas*, cómo en la novela el uso de los mitos resulta sistemáticamente efímero. Ninguno permanece, todos se sustituyen entre sí dando lugar a una estructura de pastiche, collage, en la que la naturaleza permanente del mito se disuelve en una convivencia de fragmentos (107, 111).

²² Para la importancia de la figura de Charlot en la vanguardia, véase Del Pino “El héroe estético de la vida moderna: Charlot y los vanguardistas españoles”.

Aunque en ningún momento lo identifica explícitamente con el *Quijote* es imposible no percibir el contagio mutuo entre ambas figuras:²³

“Charlot”, hombre triste y solo, de ritmo vacilante [...]. Un vagabundo es un ser que se ha extraviado en el mundo, “Charlot” es un vagabundo porque se ha extraviado de este mundo. Vivía en otro distinto pero un día, sin darse cuenta entornó una puerta y ha venido a caer, haciendo una famosa entrada de clown, en un mundo de menor número de dimensiones, donde los espejos no pueden ser penetrados, donde cada paso es un tropiezo [...] (90).

Charlot se lanza a la aventura con denuedo, arrastrando con él a los espectadores [...] (92) Con tal fruición paladea “Charlot” cualquier leve suceso, que en seguida hace de él una aventura [...].

Sublime vagabundo, en quien tantos hemos visto al héroe de nuestro tiempo, el hombre en su perfecta y ascética soledad, mantenida en medio de los más ruidosos torbellinos, lección perenne de vida ensimismada, exaltación del hombre generoso, hasta la sublime ridiculez desprendido de la tierra [...]. ¿Cómo podía formar parte de un grupo, mistificado por el hecho de ser grupo, es decir, humanidad, químicamente impura, por confluir en ella codicias, apetitos, ancestrales apasionamientos, cuanto llega a trabar los pies del más ágil, del más libre individuo? (101)

Como el *Quijote* de Pabst, Charlot articula idealmente el espacio social desde su absoluta exterioridad. El asceta solitario es principio de contagio, arrastra al espectador a la mimesis de su soledad, se torna fábrica de ensimismados, “lleva consigo todos los gérmenes de la disgregación [...]. Logra juntar en una todas las admiraciones del público, siendo, paradójicamente- un pertinaz disociador” (96).²⁴ Charlot ejerce la disciplina del fragmento y la disociación Su contexto resulta espacio abierto a constante reinterpretación.²⁵ Lo dado no es sino inicio de aventura y reinención. El mismo esquema sirve para la percepción/reconstrucción del mundo y del espacio social. Si el fragmento es el inicio de la aventura, el sujeto ensimismado reinventa el ámbito social. Lo estético y lo político se articulan como parte de un *continuum*. Charlot no hace sino escenificar y ejemplificar un principio más amplio que subyace la concepción jarnésiana (que formula a través de Jean Marie Guyau) de la “emoción artística”, la cual resulta “esencialmente social; tiene por objeto engrandecer la vida individual haciéndola fundirse con una vida más amplia y universal” (1936, 30).

Pero si el *Quijote* está en el trasfondo de ese ideal espacio de creativa “disociación” social que se estructura en torno al fenómeno cinematográfico y la mayor de sus estrellas, también lo

²³ En “Charlot en Zalamea” un capítulo de su novela *Escenas justo a la muerte*, Jarnés parafrasea la idea de Ortega sobre Cervantes refiriéndola ahora a Charlot: “-No sé entonces. En definitiva ¿qué eres?- Soy Charlot.-¿Una especie? ¿Un único individuo?...” (154).

²⁴ Ramón en su “Charlotismo” desarrolla un esquema similar: “El charlotismo es algo así como el baile de un hombre solo en medio de las vanidades y las fiestas engoladas del mundo. Con ese baile ha conseguido hacer un hombre solo una revolución de gran tribuno” (256).

²⁵ “La obra de Charlot es una cadena de minutos, de momentos atrapados al vuelo para exprimir de cada uno su máximo contenido de belleza” (1936, 94). Del Pino comenta así el pasaje de Jarnés: “La películas de Chaplin, sin desistir de la necesidad de contar una historia, alejan con frecuencia al espectador de la peripecia para enredarlo en el placer de la contemplación de los fragmentos, que logran de esto modo obtener una mayor independencia dentro de la disposición de la obra” (Del Pino 2004, 89). Chaplin personificaría así la misma naturaleza del cine, su principio de fragmentación.

está en su reverso, el radical silencio del anonimato. Quijote es al mismo tiempo Charlot, la estrella ubicua, la promesa de la aventura y las posibilidades positivas de la “disociación” y Juan Sánchez, aquél al que modernidad cinematográfica ha robado radicalmente su individualidad. El personaje de *Locura y muerte de nadie* habita el espacio negativo de lo social.²⁶ Su tragedia consiste en ser un sujeto estandar, de diferencia indistinguible, condenado a disolverse en la generalidad de la masa. Pero, un paso más allá, su condena al anonimato resulta, al final de la novela, tan contagiosa como la mimesis de la “disociación” charlotesca. Una dinámica análoga al “quijotismo recíproco” de *Viviana y Merlín* se produce entre los dos personajes principales, Juan y Arturo. Si el segundo, a lo largo de la novela actúa como apasionado pedagogo del mecanismo de las masas (y la estética de la vanguardia) para el primero, al final del relato, Arturo termina habitando el espacio de anonimato dejado por Juan Sánchez tras su muerte.

Jarnés identifica a Juan como “Quijote fracasado” (203) en su eterna lucha por ser reconocido en su diferencia y dejar de consistir en mero tipo intercambiable. Sánchez es “hijo de Sancho”. Quien aspira a heroico Quijote resulta en realidad miembro de una prole con un padre común, Sancho (110). Su esperanza de encontrar una genealogía que le distinga y ofrezca especificidad al apellido anónimo termina en quijotesco “Auto de fé” con Juan Sánchez condenando a la hoguera y al olvido, uno por uno, retratos de falsos antepasados inútiles (162-4).

Frente a las posibilidades creativas del fragmento anunciadas por la estética charlotesca, frente a la promesa de la aventura cotidiana y la reinención del presente, *Locura y muerte de nadie*, presenta a un “héroe” nostálgico y anacrónico en búsqueda inútil de un modelo de identidad ya imposible, anclado en el pasado y resistente a la creación, condenado a un inútil afán de “monumental” heroísmo que terminará haciéndolo desaparecer. Como Arturo le advierte irónicamente: “Pero ya apenas hay “ondas convicciones”, y al extinguirse éstas quedan suprimidos considerablemente los “trances heroicos”. La vida moderna va eliminando el trance dramático [...]. Dejará de producirse el héroe. Pero aún es tiempo. Aprovéchelo” (177).

Paralelamente, ese modelo de subjetividad es simultáneo a un público cinematográfico cuyo ensimismamiento es parálisis, banal auto-reconocimiento narcisista (Montoya 43), pasajera complacencia en el espectáculo como vehículo de un heroísmo/protagonismo efímero e inútil:

La muchedumbre sigue contemplándose a sí misma. Todos los espectadores son ahora un solo narciso, un narciso descomunal que se mira estremecer en el agua neutral de la pantalla. A unos ojos desorbitados de allá, corresponden otros ojos desorbitados de acá” (166).²⁷ Cuando llega el esperado momento del reconocimiento, cuando Juan Sánchez espera ascender a la categoría de protagonista admirado y reconocido por el público, se topa con una espectacular tachadura: su ansiada aparición es inmediatamente borrada por la masa, en el héroe fracasado se agudiza con más intensidad que nunca la tragedia. ¡Con qué plasticidad se ha revelado su condición de uno cualquiera, de Nadie! (167)

Si antes la figura quijotesca resultaba el foco de producción y diseminación de soledades creativas al margen del mundo, si figuras secundarias como Cardenio o Altisidora resultan marcadas a lo largo de la producción jarnesiana por su capacidad de proliferación de la soledad

²⁶ Las diferencias entre las distintas versiones de la novela y el papel de sus contextos es analizado por Duffey para el cual la preocupación prioritaria por el tema de la masa en la versión del 29 es desplazada por una meditación sobre la violencia colectiva en la versión contemporánea a la guerra del 37.

²⁷ Para un análisis del pasaje, véase Montoya 42-3.

quijotesca;²⁸ ahora ese Quijote fracasado es la imagen de la imposibilidad de la soledad y la diferencia pero también emblema de su estructura de contagio. Al final del relato, Arturo, el que sí parecía tener nombre, ocupa el lugar de Juan Sánchez, se disuelve a su vez en el anonimato del mismo espacio burocrático que al inicio de la novela declaraba el carácter intercambiable e irreconocible de Juan Sánchez. Pero la proliferación, diseminación del personaje, la negación última de un “héroe” que termina convirtiéndose en otro y potencialmente en muchos otros no tiene por qué acabar tan sólo en la standardización y el anonimato. Otra posibilidad, en palabras de Arturo, sería lo que él denomina la “novela poligráfica”, estrategia de articulación de masa e individuo que lleva esa relación un paso más allá de la unanimidad del coro.²⁹

Recordemos la síntesis de la trayectoria de Juan Sánchez tal y cómo es anunciada en el prólogo de Jarnés:

Él mismo es un poco de nada oscura entre refulgentes nada. Únicamente las buscó alguna vez como espejos donde poder contemplarse, donde poder cerciorarse de su propia existencia. Pero se veía tan borroso que acabó por romper los espejos. Así empezó su locura. Los espejos rotos siguieron devolviéndole el rostro, pero ya en plena caricatura [...]. Sólo volviendo a la nada pudo hallar un reposo definitivo. (36)

La derrota de Juan Sánchez radica en su incapacidad de articularse en la masa. La fragmentación del yo, su caricaturización hacen fracasar un proyecto de auto-reconocimiento que sigue, por ejemplo, la pauta del recurrente esquema unamuniano de proliferación mimética e hipertrofiada de un yo sustantivo e hipertrofiado en los otros que, lejos de cuestionar la lógica del protagonista, lo lleva a su máximo extremo.³⁰ Pero la actitud de Juan Sánchez es exactamente la opuesta a aquél ficcionalizado Cervantes de su biografía, cuya relación con el fragmento resulta muy distinta como vimos. Éste se convierte ahora en oportunidad constructiva. No será otra la lógica de la “novela poligráfica” descrita por el personaje de Arturo. La nueva lógica compositiva se nutre y asimila la fragmentación cinematográfica como técnica constructiva y articuladora tanto del objeto novelístico como del entorno social del que hace sentido: frente a un yo en busca de auto-reconocimiento para quien “la masa es siempre algo borroso, sin perfil” (180) y quien tan sólo puede concebir la novela como “aburrida monografía”, el autor de la futura “novela poligráfica” sabe reconocer que

la masa tiene también sus perfiles, aunque innumerables. Exige un poder más robusto de selección y arquitectura. Quien posea esa virtud creará el nuevo personaje. Creará la novela red. La novela poligráfica en lugar de la ya aburrida monografía [...] El hombre [...] es un peón de ajedrez que tiene un claro –o misterioso- enlace con gran número de

²⁸ Véase “Digresión de Cardenio” y “Altisidora” en (Jarnés 1944, 90-4; 113-24) pero también los textos “La desventura Altisidora” y “Cardenio. Monodrama” (en García Sánchez 19-28; 409-21). Ambos personajes hacen múltiples apariciones a lo largo de la obra jarnesiana. Como vimos, por ejemplo, la Viviana de *Viviana y Merlín* se transforma en el personaje cervantino (200-9).

²⁹ En contra de una lectura de esa “Novela poligráfica” como una mera parodia crítica de los excesos de la vanguardia (Duffey 73), nos interesa retomar la idea de Ilie de Locura y muerte como un primer paso, un ensayo, hacia un determinado ideal de “novela red” de articulación colectiva (250).

³⁰ La estructura es ubicua en la obra unamuniana. Aparece por ejemplo con particular claridad en “La novela de Don Sandalio, Jugador de ajedrez”. La relación entre el yo y el otro es de mimesis, suplantación, hipertrofia. La única relación posible entre el yo y el otro es una “autobiografía amañada” que funciona a partir de una lógica de proyección y exceso del yo (“Don Sandalio” 1183).

otros peones o piezas mayores. El novelista, el poeta épico actual debe saber jugar muy bien a ese ajedrez [...] Narciso va siendo insoportable. Y monótono. Todos acaban por mirarse en la misma fuente [...] y con la misma cara. (181)

Así pues el objeto de la novela red son posiciones y relaciones. No ya entes individuales sino su entramado. Juan José Lanz remite esa estructura a la enseñanza de Ortega y la asimilación de su perspectivismo, particularmente tal y como es formulado en *Meditaciones del Quijote*, texto citado en el umbral de *Locura y muerte* (Lanz 185). Sin embargo, el perspectivismo ortegiano se construye en la radical negación de la masa, cuya única posible articulación se realiza desde fuera y es llevada a cabo por la élite. Ortega parte de la clara distinción entre protagonista y coro (Ortega 1998, 131), resulta cercano en ese sentido al punto de partida de Juan Sánchez y su aspiración a ese rol protagonista y la constitución de un yo distintivo. Frente a ello, el proyecto de la “novela poligráfica” resulta mucho más cercano, por ejemplo, al esquema ontológico y comunitario trazado por Jean Luc Nancy en el que el ser y el sentido coinciden con su propia circulación y la presencia tan sólo se actualiza como fragmentación, diseminación, “‘le gens’ énonce aussi clairement que nous sommes Tous, précisément, des gens, c’est à dire, indistinctement, des personnes, des hommes, tout un genre commun, mais un genre qui n’aurait d’existence que nombreuse, dispersée, indistincte Dans sa généralité et saisissable seulement Dans la simultanéité paradoxale de l’ensemble (anonyme, confus, voire massif) et de la singularité disséminée” (25). En ese sentido el fracaso de Juan Sánchez frente a la incapacidad de reconocerse en los espejos de los otros se torna en el momento fundacional de una “novela red” que , constituida de fragmentos en potencial relación, parte de la in-distinción y mutua dependencia de protagonista y masa. La sociedad se convierte en el espectáculo de sí misma pero no ya a partir de una lógica de ensimismamiento e identificación narcisista frente a la pantalla cinematográfica, sino a partir de una dinámica circulatoria, relacional y comunicativa en que las mutuas relaciones entre piezas de ajedrez sustituyen al coro unánime: “C’est-à-dire notre trame, ou “nous’ en tant que trame. Réseau, un nous réticulé, étendu, avec son extension pour essence et son espacement pour structure” (Nancy 47).

No es otra la lectura de la “especie Cervantes” en Jarnés. Si la proliferación y la diseminación del fragmento marcaban al inicio de estas páginas el proyecto cervantino y jarnesiano, reconstituir un organismo imaginario a partir de jirones, la sostenida lectura de *El Quijote* a lo largo de su obra, se estructura como un ejercicio de diseminación del héroe en una retícula de protagonismo colectivo. Su proliferación en personajes secundarios convierte al protagonista en “haz de vidas”, le hace aliado de una estructura singular/plural en la que el héroe se disuelve convirtiéndose en el tejido constitutivo de lo social y la “novela red”, como paradigma vanguardista de articulación del fragmento, no permite al *Quijote* “representar” nada. El paradigma cinematográfico confronta constantemente al héroe con su parodia y su fragmentación. Al igual que el actor de cine en Benjamin, el *Quijote* jarnesiano ve desvanecerse su aura y su unidad en una yuxtaposición de fragmentos (Benjamin 230), al tiempo que desaparece el límite de la pantalla y el protagonista se hace su público, el individuo deviene especie y asiste a la puesta en escena de una sociedad entendida como espectáculo cinematográfico de su propia constitución como espacio comunicativo, red de interrelaciones, juego de ajedrez colectivo en que cada individuo de la especie se constituye como haz relacional (Nancy 67). Para los ojos de personajes jarnesianos como Merlín o Juan Sánchez el cine y la figura de Don Quijote se constituyen en una pedagogía de conversión y reducción del mito en

espectáculo y simultáneamente de cuestionamientos de sus modelos subjetivos: si Merlín ha despedirse del exquisito aislamiento de su torre de marfil y empezar a negociar el mundo de los hombres guiado por “la gracia” cinematográfica del *Quijote*, el sacrificio de Juan Sánchez abre el camino de los nuevos modos de articulación sujeto /masa anunciados por la “Novela Poligráfica”.

Así pues, para Jarnés el principio de fragmentación que sustenta su estética resulta inseparable del propósito ético de una sociedad anti-heroica, resistente a esa “estetización de la política” benjaminiana que la historia le puso tan cerca. En ese sentido, a pesar de la reiterada recepción de Jarnés como figura esteticista en su torre de marfil de la deshumanización, el propósito de toda su estética, iluminada por las constantes referencias cervantinas, si bien muy alejada de todo interés revolucionario, cabe asimilarse al proyecto de Benjamin de crear una teoría (y, en el caso de Jarnés, práctica) impermeable a la penetración del fascismo (218), resistente a una “estatización de la política” que tan sólo articula la masa uniforme y pasiva en torno al líder, protagonista hipertrofiado. Pero la narrativa jarnesiana no abandona el umbral, si apunta hacia esa “novela poligráfica” y sus “identidades en flujo” (del Pozo), sin embargo no deja de estar habitada por anacrónicos “protagonistas” que siguiendo la estela quijotesca no dejan de contagiar su anti-heroísmo.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1968. 217-51.
- Britt-Arredondo, Christopher Britt. *Quixotism: The Imaginative Denial of Spain's Loss of Empire*. SUNY Press, 2005.
- Conte, David. *La voluntad de estilo: una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Duffey, Patrick. "Local Film and Global Warfare: Spectatorship and Identity in Benjamín Jarnés' *Locura y muerte de nadie*". *Bulletin of Spanish Studies* 87.1 (2010): 69-84.
- Fox, E. Inman. "La invención de España: literatura y nacionalismo." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, 1998: 1-16.
- Fuentes, Víctor. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-36*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- . *Benjamín Jarnés. Biografía y meta-ficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Gubern, Román. *Proyector de luna: la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- García Sánchez, Jesús ed. *La generación del 27 visita a don Quijote*. Madrid: Visor, 2005.
- Gracias, Jordi. *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979.
- Herrero Senés, Juan. "Al arte por la vida: Jarnés y Nietzsche". *Insula: Revista de letras y ciencias humanas* 673 (2003): 27-29.
- Hershberger, Robert. "Tales of Seduction on the Stage and the Screen: The Beginnings of the Cinematic Mode in Benjamín Jarnés's *El profesor inútil*". En *Anales de la literatura española Contemporánea* 27.2 (2002): 465-505.
- Ilie, Paul. "Benjamín Jarnés: Aspects of the Dehumanized Novel". *PMLA* 76.3 (1961): 247-53.
- Jarnés, Benjamín. *Escenas Junto a La Muerte*. Stockcero: Doral, FL: 2010.
- . Domingo Ródenas ed. *Elogio de la impureza*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2007.
- . Rafael Conte ed. *Viviana y Merlín*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . Domingo Ródenas ed. *Sobre la gracia artística*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.
- . Armando Pegó Puigbó ed. *Teoría Del Zumbel*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico 2000.
- . Domingo Ródenas ed. *El profesor inútil*. Madrid: Espasa, 1999.
- . *Desierto Profanado*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988.
- . *Cervantes: bosquejo biográfico*. México: Ediciones nuevas, 1944.
- . *Cita de ensueños*. Madrid: Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, 1936.
- . *Fauna Contemporánea: Ensayos Breves*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.
- . "Encuesta a los escritores." *La Gaceta Literaria* 44 (1928): 6.
- Lanz, Juan José. "Entre deshumanización y rehumanización : perspectivas orteguianas en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés." *Bulletin Hispanique* 105.1 (2003): 175-213.
- López Navia, Santiago. "Nacido de mi travesura. Don Quijote alumbrado por la fuerza creativa de la gracia de Viviana en *Viviana y Merlín*, de Benjamín Jarnés". Jose Alberto Mirando Poza ed. *Perspectivas y análisis sobre Cervantes y El Quijote*. Recife: UFPB, 2002. 179-97.

- Lough, Francis. "Jarnés y el cine". Albert Mechthild ed. *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana/Verveurt, 2005. 407-22.
- Lukacs, Georg. "Thoughts on an Aesthetic for the Cinema". *Framework* 14 (1981): 1-3.
- Montoya, María. "De la pantalla al papel: Benjamín Jarnés y el cine". *Hispanófila* 169 (2013): 35-49.
- Morris, Cyril Brian. *This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*. Nueva York: Oxford University Press, 1980.
- Nancy, Jean Luc. *Etre singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- Ortega y Gasset, José. Thomas Mermall ed. *La rebelión de las masas*. Madrid: Castalia, 1998.
- . *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934, Expanded Edition*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Del Pino, José Manuel. "El héroe estético de la vida moderna". *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004: 81-92.
- . *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Madrid: Rodopi, 1995.
- Del Pozo Martínez, Alberto. "La identidad en flujo: *Locura y muerte de nadie* como novela contraideológica". *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism* 4/5 (2008): 1-24.
- Ródenas de Moya, Domingo. "Introducción". En Jarnés, Benjamin. *El profesor inútil*. Madrid: Espasa, 1999. 10-73.
- . *Los espejos del novelista: modernismo y autoreferencia en la novela vanguardista española*. Madrid: Península, 1998.
- . "Benjamín Jarnés, del vanguardista afable al escriba consumido". En Benjamín Jarnés. *Elogio de la impureza*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2007: IX-XVII.
- Sánchez Rivero, Ángel. "Las ventas del Quijote/ Contestación". *Revista de Occidente* XVII (1927): 291-315.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- Talens, Jenaro. "Prólogo". En García Sánchez, Jesús ed. *La generación del 27 visita a don Quijote*: 7-10.
- Varela Olea, M. Angeles. *Don Quijote, mitologema nacional: literatura y política entre la Septembrina y la II República*. Centro Estudios Cervantinos: Alcalá de Henares, 2003.