

LA DOBLE HISTORIA DE *EL CONVIDADO DE PAPEL*

ÁLVARO CEBALLOS VIRO
Université de Liège

RESUMEN

La presente contribución comienza problematizando la historia textual de *El convidado de papel*, de Benjamín Jarnés. Las diferencias entre las dos primeras ediciones, que datan de 1928 y 1935, no sólo son más complejas de lo que hasta ahora se había creído, sino que además permiten reconstruir un argumento diferente de aquél tácitamente consensuado por la historiografía literaria. Sin dejar de ser una peculiar novela de formación, *El convidado de papel* era en su versión original una novela de doble en toda regla, lo que la abría a unas relaciones intertextuales que Jarnés eliminó conscientemente en la segunda edición. Tales relaciones permiten, por un lado, sugerir nuevas influencias (o modos de influencia) en la narrativa jarnesiana y, por otro lado, profundizar en las deudas contraídas con autores cuyo ascendiente ya era conocido por la crítica.

Palabras clave: Benjamín Jarnés, historia textual, Doppelgänger, Jean Giraudoux.

THE DOUBLE STORY OF *EL CONVIDADO DE PAPEL*

ABSTRACT

This article sets out to question the textual history of *El convidado de papel*, a novel by Benjamín Jarnés. The differences between the two firsts editions of this novel, published in 1928 and 1935, are more complex than has hitherto been assumed. They also allow to reconstruct a different plot from the one that can be found in literary histories. In its original version, *El convidado de papel* was not only a peculiar *Bildungsroman*, but also a typical doppelgänger narrative. Therefore, it contained a dense web of intertextual references which Jarnés deliberately eliminated in the second edition of the novel. These intertextual references stimulate the search for new sources as well as the re-evaluation of the precise mode of influence attributed to familiar sources.

Key Words: Benjamin Jarnes, textual history, Doppelgänger, Jean Giraudoux.

De acuerdo a un anuncio inserto en *La Gaceta Literaria*¹, en junio de 1928 llegaba a la editorial Historia Nueva el manuscrito de una novela que Benjamín Jarnés había conservado durante cuatro años en un cajón. Su título era *El convidado de papel*. Era el cuarto volumen que el escritor aragonés daba

¹ 15 de junio de 1928, 36, p. 6.

a las prensas, después de *El profesor inútil*, *El héroe de la legión* y la poco ficticia *Mosén Pedro*, que publicara nada más y nada menos que la Biblioteca Patria, paradigma de lecturas pías². En 1929, José Venegas, director de Historia Nueva, ponía *El convidado de papel* como ejemplo de libro nuevo y bueno, que había cosechado «un gran éxito»³, aunque en este sentido quedase por detrás de otros libros recientes de su catálogo editorial: *El bloqueo*, de Díaz Fernández, y *Libertad de amar y derecho a morir*, de Jiménez de Asúa, del cual se habían colocado 25.000 ejemplares en un año.

En 1934, Jarnés revisaba el manuscrito con vistas a una segunda edición que saldría con pie de imprenta del año siguiente en las prensas de Espasa-Calpe. Tras la portada, una advertencia del autor:

El texto de la primera edición de este libro —publicado en 1928— llevaba la fecha de 1924. Diez años después lo releo con cariño y lo entrego a mis lectores con igual entusiasmo. Muchas páginas fueron añadidas al primitivo texto, y otras han sido modificadas. Ninguna en lo substancial, que queda intacto⁴.

En su clásica monografía sobre Benjamín Jarnés, Emilia de Zuleta comparó ambas versiones, señalando las variantes fundamentales⁵. Esta autora hizo un catálogo sintético de las modificaciones introducidas por Jarnés en la edición de 1935, entre las que distinguía correcciones de estilo, ampliaciones de contenido y modificaciones estructurales. De estas últimas, la más llamativa era la diferente división en capítulos: de un prólogo y nueve notas se pasaba a un prólogo y cuatro partes de tres capítulos cada una. Zuleta concluía de la siguiente manera:

Vistas estas variantes en su conjunto, resulta evidente que tienden, en primer término, a dar mayor densidad y movimiento a la narración, la cual, en su primera forma, adolecía de excesivo esquematismo y discontinuidad. Secundariamente, fundan más ampliamente, en el análisis y en los hechos, la doble represión, sexual e intelectual, que padecen los seminaristas⁶.

Desde entonces, la mayoría de los críticos que se han ocupado de la novela ha remitido a aquella fuente, para después manejar, fundamental o ex-

² Véase JARNÉS, Benjamín. *Epistolario 1919-1939 y cuadernos íntimos*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003, p. 13. Más adelante, el propio autor calificaría este libro de biografía (DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan. *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988, p. 29). Sobre *El héroe de la legión*, obra de teatro de la que Jarnés era co-autor: MAINER, José-Carlos. *Benjamín Jarnés*, s.l. [Zaragoza]: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, s.f. [2000], p. 51.

³ FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. «La labor de Historia Nueva». *La Época*, 22 de julio de 1929, 27.943, p. 3.

⁴ JARNÉS, Benjamín. *El convidado de papel*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935, s.p. [7]. A fin de evitar una excesiva proliferación de notas, citaremos en adelante las dos ediciones de esta novela posponiendo entre paréntesis el año —1928 o 1935— y el número de página.

⁵ ZULETA, Emilia de. *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*. Madrid: Gredos, 1977, pp. 141-149.

⁶ *Ibidem*, p. 145.

clusivamente, el texto de 1935, que es el que recuperaría la editorial Guara en 1979⁷. Sin embargo, muchos de los pasajes de la primera edición que fueron posteriormente modificados presentaban una coherencia que ha pasado desapercibida, y que configuraba un texto sustancialmente distinto, un texto que, a nuestro parecer, imponía una exégesis más compleja y audaz que el de la versión posterior. Es ese itinerario de lectura el que trataremos de recuperar en las páginas que siguen.

1. UNA HISTORIA DOBLE

Comencemos realizando un resumen breve y poco problemático de la novela, tal y como podría hacerse si se aceptase, como aseguraba su autor, que, «en lo substancial», el argumento de ambas ediciones es el mismo. La tarde en que debe reintegrarse al seminario, Julio se halla en el cuarto de Araceli, su amante venal. Desde el balcón divisa a una pareja, compuesta por otro seminarista y una mujer. En ella, Julio reconocerá más tarde a Eulalia, la maestra cuyo recuerdo ha idealizado a través de la adolescencia. Se apresura a seguirlos hasta la ominosa institución, en la que ambos muchachos ingresan. Julio parece reconocer en ese nuevo compañero un rostro del pasado: Adolfo. Ambos internos se revelan enseguida almas gemelas, y charlan por las noches de celda a celda. En los paseos que dan los seminaristas, Adolfo se las arregla para encontrarse brevemente con Eulalia; en una de esas salidas, Eulalia viene acompañada por Araceli, quien, temerosa acaso de que reconozcan en ella a la prostituta, finge llamarse Estrella. Más tarde, Adolfo cae enfermo y Julio se entrevista en su lugar con Eulalia, a la que inicialmente aparenta no reconocer. No pasa mucho tiempo antes de que la naturaleza apasionada de las relaciones se descubra y expulsen a Adolfo del seminario; Julio, aunque no haya sido cogido en falta, escapará esa misma noche, sintiéndose súbitamente liberado. Regresa a la casa de citas con la esperanza de reencontrar a sus amigos, y efectivamente: un espejo indiscreto les descubre disfrutando de la independencia recuperada.

Esta lectura es válida y será sancionada, gracias a alteraciones muy precisas, en la edición de 1935. Pero el lector de 1928 intuye que no todo es tan

⁷ MARTÍNEZ LATRE, María Pilar. «La novela jarnesiana y sus personajes de ficción». *Cuadernos de investigación filológica*, 1977, 3, p. 262; MAINER, José-Carlos. «Prólogo». En: Benjamín Jarnés. *El convidado de papel*. Zaragoza: Guara, 1979, p. 12; HODDIE, James H. «Benjamín Jarnés' *El convidado de papel*: Experiment in the Renewal of Novelistic Tradition». *Romanistisches Jahrbuch*, 1981, 32, p. 306; SPIRES, Robert C. *Transparent Simulacra. Spanish Fiction, 1902-1926*. Columbia: University of Missouri Press, 1988, p. 165; GRACIA, Jordi, *La pasión fría: lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988; PEGO PUIGBÓ, Armando. *La propuesta estética de Benjamín Jarnés: un proyecto narrativo*, tesis doctoral, 1997, tomo I, p. 190. Disponible en línea: <<http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3069001.pdf>> [modificado el 3 de junio de 2009; consultado en septiembre de 2009].

simple, y se extraña, como Ildelfonso Manuel Gil, de los «desajustes, lagunas, descuidos cronológicos»⁸ que menudean en el relato. Se impone una lectura más detenida.

En realidad, la novela se abre en ambas ediciones con un prólogo lírico titulado «Dánae», en el que se relata un episodio de la infancia de Julio. Hijo de un artesano, acostumbrado a trotar descalzo por el pueblo, Julio tiene diez años y gusta de acompañar a la nueva maestra, Eulalia. Cierta día, la maestra está tomando un baño de sol en su casa cuando Julio llama a la puerta. Eulalia se envuelve en un kimono de seda, que enseguida se entreabre, revelando fragmentos ocultos de su anatomía. Julio adelanta la mano y, para su sorpresa, la materia —la carne— reacciona al roce. El episodio es interrumpido por una súbita elipsis.

Varios años después, como queda dicho, Julio agota sus últimas horas de libertad antes de regresar a sus estudios eclesiásticos, y se distrae en contemplar la calle a través del ventanal que cierra el balcón de su amante, Araceli. Desde allí, Julio le señala a su acompañante unas figuras visibles al otro lado del cristal. Una de ellas es un seminarista. «¡Cómo se te parece!», exclama Araceli (1928: 40). La otra es una joven enlutada que acaba de bajar de un tranvía, y de la que el seminarista se está despidiendo con arrobos. Pocas líneas más arriba el narrador ha advertido que la noche empezaba a caer, transformando las propiedades del vidrio: el paisaje se trueca en azogue: «la diáfana superficie se convierte en una oscura pantalla donde se reproduce la alcoba de Araceli» (1928: 39). Se siembra así la duda sobre si la despedida observada proviene de fuera. Sin transición, Araceli enciende la luz y en la ventana ríela distintamente el reflejo de Julio y de la muchacha, con toda la crudeza de la realidad. A la despedida observada en el exterior, corresponde ahora una despedida en el interior.

Julio llega al internado dispuesto a desplegar «todo un ejército de entes reales y posibles, sus futuros camaradas durante el curso» (1928: 43). Enseguida descubre el lector una especial disposición de Julio al soliloquio y a la fantasía: a lo largo de la novela hablará consigo mismo, convocará fantasmas eróticos, escribirá cartas a personajes imaginarios, comenzará un diario en el que novelará sus evoluciones espirituales, tendrá visiones oníricas, protagonizará en su imaginación tórridas escenas cinematográficas, y el humo de un plato de sopa le bastará para representarse el escorzo desnudo de una adolescente. Desde el instante en que pisa el seminario, en suma, «se dispone a charlar con un hombre sincero que siempre le acompaña» (1928: 44). Todavía en el claustro, mientras los seminaristas acaban de despedirse de sus familiares, Julio descubre de nuevo a la misma pareja que viera unos minutos antes desde el balcón, y llama la atención de su amigo Manolo sobre ellos:

⁸ GIL, Ildelfonso Manuel. *Escritores aragoneses (Ensayos y Confidencias)*. Zaragoza: Librería General, 1979, p. 111.

- Mira.
— ¿Qué?
— Esa muchacha de luto.
— No veo nada.
— Ahora se esconden detrás de la pilastra. Es Adolfo, un colegial nuevo, que viene con... Debe de ser su hermana.
— No veo nada.
Manolo cesa de hablar y de cantar. Me mira absorto como a un hombre que está viendo visiones. (1928: 48-49)

La situación no se resuelve ni se explica, y no sería de extrañar que el lector quedase tan desconcertado como el propio Manolo. Más allá de la simple y radical discrepancia en la percepción, habría que preguntarse por qué Julio conoce el nombre de un colegial *nuevo*, al que, según da a entender el texto, ha visto por primera esa misma tarde y a muchos metros de distancia. Llama igualmente la atención que la hipótesis que Julio emite sobre la relación de parentesco entre aquellas dos figuras —una hipótesis descabellada, dado el arrobado de la pareja— se revele como correcta unas páginas más adelante, con una sola precisión, un adjetivo especificativo: es su hermana política, es decir, su cuñada.

La entrada de Adolfo en el seminario ha tenido, pues, algo de abracadabrante. Esa misma noche, Julio decide no bajar al refectorio y se encierra en su celda, en cuya intimidad inventa la biografía de la acompañante de Adolfo. La llama Beatriz, comienza a imaginar los detalles de la primera cita, pero enseguida se aburre, y rompe la hoja en la que lo estaba escribiendo. Se levanta, se acerca a la ventana y advierte un ruido «en la ventana más próxima del muro perpendicular» al de su celda (1928: 68). Su habitación y la de Adolfo hacen esquina y están muy próximas. Mantienen entonces una entrevista sin testigos, en la que Adolfo impone a su interlocutor en los detalles novelescos de su vida: su hermano se marchó a Cuba, dejando sola a su mujer Eulalia, que es la bella joven con quien Julio le ha visto en el claustro. En un pasaje que, como otros muchos de la novela, oscila entre la focalización interna y el flujo de conciencia, Julio termina de imaginar las premisas y el desarrollo de esa relación que arroja vagas sombras de incesto. Conviene retener para más adelante un detalle de esa conversación: «Sólo les separan seis o siete metros, pero no pueden verse las miradas. Apenas se advierten confusamente las blanquecinas manchas de los rostros en el fondo negro de las celdas. Las voces parecen surgir del aire, son concreciones del aire sonoro» (1928: 68-69). A la turbación provocada por esta frase habrá de sumar el lector atento la que le produzca reparar en que Adolfo también está en su celda a una hora en la que todos los seminaristas, a excepción de Julio, se hallaban cenando en el refectorio.

Unos días más tarde, los colegiales salen a pasear y disfrutan de unos minutos de recreo en una arboleda.

Cada colegial parece buscar al íntimo confidente. Alguno prefiere gozar de una dulce soledad sentado en un montoncillo de hojas secas, frente al río.

Adolfo está allí cerca, discretamente separado de dos mujeres que acaba de encontrar. [...]

Julio se acerca y saluda a las mujeres.

— Mi hermana Eulalia. Ya conoces a Estrella...

— Sí, con otros nombres.

En el gesto pícaro de Estrella, al estrechar la mano, se adivina que conoce bien su papel. (1928: 86)

Es la primera aparición del personaje de Estrella, cuya identidad debería ignorar el propio Julio tanto como los lectores, pues no hay razones para suponer una elipsis dilatada entre esta escena y la anterior. Pero Adolfo, inexplicablemente, asume que Julio ya la conoce. La apostilla de este último no es menos enigmática: la conoce «con otros nombres». Julio mantiene una breve conversación con Estrella en la que, para empezar, la acusa —aunque sin demasiada insistencia— de haberse inventado la onomástica. A continuación le habla de los convidados de papel, de esas mujeres que los colegiales evocan en la soledad de la celda con ayuda de fotografías, recortes de revistas, reproducciones de obras de arte, novelas e incluso textos sagrados, pero también gracias a la memoria: «Nada del pasado y del presente nos es ajeno», dice, a lo que Estrella responderá: «¿De modo que, para ti, yo sólo soy un convidado de papel?» (1928: 91). En ese momento, los ojos de otro de los colegiales se fijan en el «equivoco grupo» (1928: 92), forzando una disolución apresurada.

Adolfo le entrega a su amigo una fotografía en la que aparecen Eulalia y Estrella. Se parecen mucho. Julio «[m]ira a las dos alternativamente. Acaso cree haber descifrado el enigma de la visión doble, porque nunca como ahora tiene ante los ojos una tan sugestiva duplicidad de objetos» (1928: 119). Por la descripción, se diría una imagen estereoscópica. Estrella y Eulalia son los nombres que Julio atribuirá más adelante a dos de las burguesitas que, en el inmueble aldeaño, cumplen indiscretamente con los deberes del matrimonio para regocijo de los colegiales. Estrella será, en fin, la sensual protagonista de las películas que Julio imagina en las horas de oración.

Es inevitable poner en relación esas «películas» fabulosas con un fragmento inmediatamente posterior, en el que, en la oscuridad de la iglesia colindante con el seminario, «se proyecta dentro de Julio toda la película familiar de Adolfo» (1928: 134): la biografía de un niño hiperestésico y solitario, que en su forma y contenido cuadraría igualmente en boca de su compañero, y que en definitiva responde a la infancia del propio autor⁹.

La novela avanza hacia un final asombroso. Adolfo cae enfermo y no puede ver a Eulalia el día de visita. Julio recoge las cartas que están destina-

⁹ FUENTES, Víctor. *Benjamín Jarnés: bio-grafía y metaficción*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, p. 57.

das a su amigo, y baja en su lugar a entrevistarse con Eulalia. Ella no se sorprende de verlo a él. En un lenguaje esotérico trata de hacerle recordar: Eulalia es la maestra de su infancia, la Dánae de aquella experiencia iniciática. El diálogo se vuelve, una vez más, ligeramente hermético. Habla Eulalia:

— Nada sabes. Sueñas: eso es todo. Quizá no te has dado cuenta de que existo. Para ti soy una espuma, una nube de oro, que nace de un verso malo [...] ; no puedes fijar en mí tu realidad, sino tu vago ensueño de hoy. Te nutres de imágenes, es decir, de apariencias, de espectros. [...]

Eulalia es un peligro evidente para la serenidad del claustro...

— Mira, Adolfo, la cara de *Monsieur*.

— ¿Adolfo?

— Es igual. Sois el mismo, en dos épocas. (1928: 194-195)

No será la última vez que alguien llame Adolfo a Julio. La muchacha, por su parte, ha empezado a poblar los fantasmas eróticos de todos los colegiales, y en adelante se le negará la entrada al recinto. Poco tiempo después se produce el temido registro anual del internado. Julio, el escritor de cartas incendiarias y diarios cortesés, el lector compulsivo de novelas inconvenientes, el consumidor de fotografías sicalípticas, no teme más que por el ejemplar de *Le rouge et le noir* que le prestó Adolfo, dando por hecho que la dirección del seminario lo juzgará una lectura disolvente. El resto de materiales comprometedores, según se da a entender, ha ido desapareciendo paulatinamente en las aguas del río Ebro¹⁰. Quien, con toda seguridad, tiene mucho que perder en el registro es el romántico Adolfo.

Al regresar a su celda, Julio comprueba alborozado que los inquisidores ni siquiera han encontrado el volumen de Stendhal. Y no obstante, apenas sale al pasillo, un fámulo le dice «¡Buena la has hecho! El rector está furioso» (1928: 219). El narrador pasa bajo silencio los cargos que se le imputan. ¿Se trata de la complicidad en las entrevistas furtivas de Adolfo con Eulalia? ¿De alguna de las cartas literarias que Estrella le ha estado dirigiendo y que, por descuido o azar, no llegó a encontrar la destrucción en el río? En lo que respecta a Adolfo, es como si se lo hubiera tragado la tierra. No aparece ni en el refectorio ni en el recreo ni en las clases de la tarde. Por la noche, Julio se asoma a la ventana, con la esperanza de hablar de celda a celda, en una escena análoga a aquella primera conversación nocturna, en la que trabaron amistad. Sigamos la mirada de Julio: «En el patio, apagadas las luces, se abren sigilosamente algunas ventanas, aunque sólo de las más próximas se logra vislumbrar la mancha cenicienta de un rostro» (1928: 220-221). Resulta casi un reflejo involuntario suponer que se trata del rostro de otros seminaristas. Pero poco más arriba hemos leído que Julio ha inventado un pretexto para abandonar la sala de estudio, donde se encuentra el resto de sus compañeros.

¹⁰ Sin embargo, es probable que el lector recuerde también los volúmenes prohibidos y los pañuelos femeninos que Julio ocultaba en el interior de su baúl (1928: 56-57).

Y además, ¿por qué aparecen rostros sólo en las ventanas *más próximas* a la suya? Por una vez, se nos aclara el misterio:

Cuelgan de los muros los marcos vacíos de casi todas las ventanas, espejos donde Julio puede verse convertido en sombra o en nada. Salta de sí mismo a los otros miradores, sorprende su propio aniquilamiento, su propio «humo» [...]. Julio llega a ver su nada por un medio más sencillo: mirándose a los espejos. (1928: 221)

Armando Pego interpreta que en ese momento Julio cobra conciencia de su carácter ficcional: «Julio es el héroe que lucha por llegar a ser y, en el momento de su consecución, desaparece»¹¹; la escena constituye «una sutil invitación a leer la novela como un mundo de ficción»¹². Se trataría de un momento nivolesco, metaliterario. Sin duda. Pero enseguida veremos que, en el momento en que Julio desaparece, alguien ocupa su lugar.

No debe de ser casualidad que se nos desvele en las últimas páginas el funcionamiento de un objeto de gran carga simbólica, que ya había protagonizado una escena significativa al principio del libro —el primer atisbo de Adolfo desde el cuarto de Araceli— y que revela una trampa, o un doble fondo. Porque la ventana puede ser ora transparencia, ora espejo: instrumento de percepción, pero también, alternativa o simultáneamente, de introspección. La imagen procede muy probablemente de un pasaje de *La deshumanización del arte* que Jarnés pudo haber leído a principios de 1924, cuando se publicó en las páginas del diario *El Sol*:

Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de cierta manera nuestro aparato ocular. [...] Imagínes el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a perderse en las flores y frondas. [...] Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenernos en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal¹³.

Percibir la obra de arte, argumenta Ortega, implica enfocar el vidrio, admitir lo que hay de artificioso y de irreal en el retrato. Julio vio por primera vez a Adolfo a través de los cristales de un balcón, detalle que, llegados a este punto, pone en cuestión el estatuto ontológico de la imagen percibida. Quizá la última página de la novela nos proporcione una respuesta a los varios interrogantes que se han ido acumulando a lo largo de la lectura. También Julio se muestra impaciente por «leer precipitadamente la última página del libro, para abrir su atención a otra ventana. La de Adolfo comienza a producirle hastío» (1928: 222).

¹¹ PEGO PUIGBÓ, Armando, *op. cit.*, tomo I, p. 204.

¹² PEGO PUIGBÓ, Armando. «Las novelas de un biógrafo (Benjamín Jarnés)». *Dicenda*, 1999, 17, p. 164.

¹³ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997 [1925], p. 53.

Julio irrumpe en la celda de Adolfo, que encuentra completamente vacía, a excepción de algunos papeles y libros rotos. No es sólo que Adolfo se haya ido, sino que se ha «borrado su paso por la celda» (1928: 223). Y a propósito de la celda, una definición grávida de significados posibles: «la celda: cámara oscura donde tantas veces se reveló la imagen de otra imagen» (1928: 223). Presa súbitamente de un inexplicable júbilo, Julio rompe sus libros y sale, «trémulo de gozo, hacia la calle, hacia el fugitivo personaje de su diálogo interior» (1928: 223). Llega a los arrabales, penetra en un edificio... Citemos íntegra la página final, que el lector buscará en vano en las ediciones posteriores:

Julio soslaya el corazón de la ciudad... La misma plazoleta, el patinillo, unos peldaños crujen, una puerta se abre, unos brazos se le enroscan al cuello, entre risas, entre gestos de asombro.

— ¡Adolfo, Adolfo!

— ¡Araceli!

— Llámame Estrella.

El fugitivo se estremece, se palpa, se busca a sí mismo, teme preguntar, se deja conducir. *Una mano abrasada oprime las suyas arrastrándole al infierno*. La frágil invitada lo sume en una espesa bruma. como [*sic*] en el cerebro de un loco. El fugitivo se deja abrazar, aniquilar, cada vez más pequeño, más niño, niño perenne que oprime entre sus manos el más lindo juguete de la tierra.

Cuando abre los ojos, le deslumbra una luz cruda. Estrella dió vuelta al interruptor. El fugitivo ahoga un grito de sorpresa. Ante él hay un largo espejo, paralelo al campo del placer. Y en el fondo, sonriente, transfigurado, jocundo, abrazado estrechamente a Eulalia desnuda, está Adolfo. Adolfo dulcemente sumergido en la ruda claridad del convidado de papel, ya hecho de carne.

La narración se nos revela como un espacioso juego de manos. No es, según se ha dado por hecho precipitadamente en más de una ocasión¹⁴, que Julio viera a Adolfo y Eulalia al fondo de la habitación, sorprendiéndolos en una actitud íntima mientras él mismo yacía con Estrella. Julio no se reencuentra con su amigo; a decir verdad, ni siquiera sabría dónde buscarlo. Por el contrario, regresa a un lugar que *a él* le resulta familiar: la misma plazoleta, el patinillo... La posición horizontal del espejo lo ubica inequívocamente en un *meublé*. Mucho habría que forzar el texto para entender que las tres frases en estilo directo las pronuncian más de dos personas. Una de ellas es, indiscutiblemente, Araceli. Es decir, Estrella (enseguida volveremos sobre ello). La otra persona —el «fugitivo», cuya identidad queda suspendida unos instantes detrás de esa nueva denominación— es la que se mira en el espejo. Y dentro de ese espejo está Adolfo.

Eugenio de Nora tenía buenas razones para retratar a los protagonistas como «dos seminaristas apenas individualizados»¹⁵. Con mayor precisión, Ar-

¹⁴ BERNSTEIN, J. S. *Benjamín Jarnés*. New York: Twayne Publishers, 1972, p. 67; PEGO PUIGBÓ, Armando. *La propuesta estética de Benjamín Jarnés, op. cit.*, tomo I, p. 201.

¹⁵ NORA, Eugenio de. *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid: Gredos, 1979, p. 171.

mando Pego ha hablado de la «fusión especular de Adolfo y Julio en la primera edición»¹⁶, y ha llegado a sostener que ambos son «el mismo personaje desdoblado»¹⁷. Víctor Fuentes percibió más claramente el significado de esta última escena, que comentaba del siguiente modo:

La obra comenzaba con un espejo, el cristal de una ventana, a través del cual Julio contemplaba a Eulalia y Adolfo, y termina ante otro espejo en que el reflejo suyo y el de Estrella es el de Eulalia desnuda y Adolfo. Se acentúa así todo lo que la novela tiene de espejo de duplicación interior¹⁸.

Lo que no se ha dicho aún es que esa superposición final constituye tan sólo la culminación y el cierre de un proceso que se había iniciado muchas páginas atrás y que recorre toda la novela. Jarnés no estaba culminando simplemente la huida del internado en una escena de confusa plenitud. Hay *happy ending*, pero también hay *twist ending*: el autor ha buscado conscientemente un final efectista, y el simple ritmo de las últimas frases delata una revelación que obliga a revisar mentalmente todo lo leído y recomponerlo de manera diferente. A semejanza de otras novelas de Jarnés, también en ésta nos hallamos ante lo que Eugenio de Nora denominó «un mosaico ‘cosificado’, que el lector ha de rearmar y reconstruir en su imaginación»¹⁹.

Si queremos dotar de sentido a esa última página, hemos de probar, por lo tanto, a leer otra novela. Una novela hasta cierto punto fantástica, en la que el protagonista comienza viendo a un ser invisible, posible fruto de su propia imaginación; más adelante, otras personas lo confunden con ese personaje ficticio; poco después, le imputan actos que no ha cometido él, sino el otro, y finalmente termina siendo completamente suplantado por esa otra entidad.

La posibilidad —más aún, la prioridad— de esa lectura de la edición príncipes de *El convidado de papel* la demuestra el hecho de que Benjamín Jarnés modificase el texto con el propósito evidente de impedirla. En la segunda edición, el colegial Manolo sigue sin ver a la pareja de amantes que Julio le señala, pero ahora añade una justificación: «No veo nada, no quiero ver nada. Estoy rendido» (1935: 53). A la entrevista nocturna de ventana a ventana entre Julio y Adolfo se le añaden ahora vocativos que moderan el indiscutible aire de monólogo de la versión primigenia. Asimismo se explica y explicita la casualidad de que Adolfo tampoco hubiera bajado al refectorio aquella noche (1935: 74-75). Desaparece la perturbadora frase según la cual

¹⁶ PEGO PUIGBÓ, Armando. *La propuesta estética de Benjamín Jarnés*, *op. cit.*, tomo I, p. 218.

¹⁷ PEGO PUIGBÓ, Armando. «Las novelas de un biógrafo», *op. cit.*, p. 163. No obstante la contundencia de estas afirmaciones, lo que Pego Puigbó parece entender es que las dos parejas coinciden en la misma habitación y que Adolfo se apresta a iniciar con Eulalia «el camino que Julio había recorrido en su infancia» (*ibidem*).

¹⁸ FUENTES, Víctor, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹ NORA, Eugenio de, *op. cit.*, p. 163.

Julio conocía a Estrella «con otros nombres» antes de que se la presentaran. Lo mismo ocurre con la reveladora afirmación de que Julio y Adolfo son «el mismo, en dos épocas». La extraña acusación que le hacen a Julio después del registro se reformula, para reorientar su sentido: «¡Buena la habéis hecho!» (1935: 246). Las últimas páginas, en fin, han sido drásticamente modificadas: en su huida, Julio se detiene ahora junto al pretil del puente, donde una mujer innominada le sale al paso; hablan, ríen, ella le acaricia:

El fugitivo se deja llevar dócilmente. Se estremece, se palpa, se busca a sí mismo, teme preguntar... *Una mano abrasada oprime la suya*, le arrastra invenciblemente. Avanza siempre como un sonámbulo, sumergido en una espesa bruma, donde flotan residuos de pesadillas. El fugitivo, en un zaguán, se siente abrazado, sacudido, aniquilado. Cada vez más pequeño, más niño, niño perenne que oprime entre sus brazos el juguete que el azar puso en ellos.

Cuando abre los ojos le deslumbra una luz cruda. El fugitivo da un grito de sorpresa. La muchacha del río está allí, transfigurada, estremece, sin velos, como en el viejo cuadro... ¿Es Eulalia? ¿Es Lucía? Es la heroína sin nombre, que da luz —una luz ardiente, plena— a la infancia nebulosa de Julio, ya sumergido en la deliciosa claridad del siempre anónimo convidado de papel. (1935: 257-258)

No son muchos cambios, pero sí los suficientes para desactivar el resto de pasajes ambiguos²⁰. Además, como advirtiera Zuleta, en la segunda edición «se definen más claramente las diferentes voces»²¹, y «se amplían, con el mismo objeto, los antecedentes del personaje, como en el caso de Adolfo»²². En la última parte, en fin, Jarnés «agrega una escena extraída de unas supuestas *Memorias* de Eulalia, la de su entrega a Adolfo»²³: el detalle coopera a la realidad de los dos personajes, ya que ambos deben estar dotados de una existencia positiva si pueden convertirse ulteriormente en ficciones novelescas, en protagonistas de la novela que Julio debe escribir basándose en aquel borrador.

La segunda edición puede desmontar los andamios de determinada lectura, sin duda más chocante y exigente, pero también confirma alguna de las intenciones originales. Mantiene, por ejemplo, el símbolo del espejo. Introduce

²⁰ Quizá sea significativo también el paso al plural (y al premioso pronombre de cortesía) en una de las frases climáticas de 1928: «¿De modo que, *para ustedes*, yo sólo soy un convidado de papel?» (1935: 119, énfasis nuestro). La segunda edición disipará toda duda sobre el hecho de que es Adolfo quien relata su infancia a Julio en la conversación que mantienen en la oscuridad de la iglesia, al final de la novela: «Adolfo se rebulle, inquieto. Acaso está sintiendo los preliminares de un discurso, que Julio soportará alegremente como otras madrugadas. Acurrucado en su asiento, se dispone a ejercitar sus facultades de silencioso espectador. // Y así ocurre. Aquella mañana se proyecta en la dócil pantalla de la atención de Julio un largo fragmento de la película familiar de Adolfo» (1935: 156). Compárese con la ambigua y escueta redacción original, citada más arriba.

²¹ ZULETA, Emilia de, *op. cit.*, p. 141.

²² *Ibidem*, p. 156.

²³ *Ibidem*, p. 144.

el detalle revelador de la filiación novelesca del nombre de Adolfo²⁴. O el hecho de que Julio reciba el encargo de escribir la historia de los amores de Adolfo y Eulalia, con lo que queda oficializada la capacidad creativa de Julio, en el sentido de que emprende la tarea de escribir una novela que —a semejanza de aquel personaje de André Gide que escribía una novela titulada *Les faux monnayeurs* (1925)— muy bien podría ser la misma que el lector tiene entre las manos. En 1935 se esclarecen los motivos de la expulsión de los seminaristas, y su última página sigue conteniendo, en cierto modo, una fusión, la «autofusión mítica»²⁵ de Julio con su yo infantil.

Recordemos el título de la novela. Las mujeres evocadas por las fotografías y lecturas tienen una existencia virtual en la narración, pero ¿resulta su evocación suficientemente insistente como para justificar dicho título? Si es posible dar cuerpo en la imaginación, con finalidades afrodisíacas, a personalidades femeninas ficticias o históricas, también ha de ser posible dar cuerpo al perfecto camarada, construido a partir de los protagonistas de las novelas leídas por Julio. ¿No será Adolfo el principal invitado a ese banquete de papel cuyas sobras se amontonan en una celda vecina a la de Julio? ¿No será Adolfo *el* convidado de papel por excelencia, sometido a un proceso de paulatina encarnación?

Adolfo, se pretextará, existe pese a todo como un personaje diferenciado. Va a clase, asiste a los paseos, tiene celda propia y un casillero con el número 14, y si bien al principio pasa desapercibido, más adelante será espiado por otros seminaristas, testigos envidiosos de sus entrevistas con Eulalia. En cierta ocasión, la acción narrada resulta tan trivial que no cabe dudar de la entidad de cada uno de los personajes: Julio pregunta por Adolfo a su amigo Luisito, y éste le informa de que está enfermo: «Poca cosa. Yo le llevé dos artículos estupendos de *El Correo*» (1928: 162). Pero pensemos, por ejemplo, en el relato «William Wilson» (1839), de Edgar Allan Poe, cuyos protagonistas duermen en habitaciones distintas y actúan de forma independiente. Pese a ello, y pese a sus diferencias de carácter, ningún lector pondrá en duda que uno de ellos es el doble del otro, su réplica y su antagonista, su imagen especular, metafórica o efectivamente. A esa certidumbre conducen el parecido físico, la homonimia, la coincidencia en las fechas de nacimiento, el vestuario idéntico, la concurrencia inevitable en los mismos espacios, y sobre todo una lógica narrativa que exige que toda esa serie de redundancias no esté desprovista de

²⁴ El narrador explica que el padre de Adolfo escogió el nombre de su hijo bajo el influjo de los folletines románticos: «Le extasiaba un nombre que terminase en *olfo*, en *oldo*, en *ardo*... Y cualquier drama de capa y espada le sugería la idea de producir un vástago que se llamase Arnoldo» (1935: 156-157). En el contexto de la segunda edición, este añadido contribuye a conferir al personaje un grado de realidad del que carecía en la versión anterior.

²⁵ MARTÍNEZ LATRE, María Pilar, *op. cit.*, p. 118.

sentido. Al igual que los William Wilson de Poe, por cierto, los héroes de la novela de Jarnés huirán del internado el mismo día y por separado²⁶.

El narrador de *El convidado de papel* no esclarece ninguno de los enigmáticos sucesos mencionados más arriba pero, a diferencia del de «William Wilson», tampoco da excesivo pábulo a una interpretación fantástica, lo que parece invitarnos a descartarla. Y eso haríamos, si tuviéramos alguna confianza en ese narrador.

2. UNA HISTORIA CON DOBLEZ

La instancia narrativa de *El convidado de papel* ha sido identificada por Pego Puigbó como un narrador dramatizado fidedigno²⁷; Martínez Latre, por su parte, concluye que «la perspectiva predominante de *El convidado de papel* es la de la tercera persona limitada, que desciende en lo que sueña, piensa y siente el actante básico y trata de hacer comprender —a través de su punto de vista— la experiencia humana del héroe»²⁸. Sin embargo, varios de los pasajes que hemos citado en estas páginas, así como otros de más difícil hermenéutica, prueban que el narrador no es particularmente cooperativo. Fijémonos en un detalle significativo, aunque aparentemente secundario, de la primera edición. La acción principal comienza, como se recordará, con el protagonista despidiéndose de Araceli, una muchacha cuyos servicios amorosos no quedan sin recompensa (1928: 40). Esa misma muchacha no vuelve a aparecer hasta la última página, en la que dice que prefiere ser llamada Estrella. Estrella es, por supuesto, el nombre de la amiga de Eulalia²⁹. Hay que concluir necesariamente que se trata de un *alias* de Araceli, lo que confiere al fin un sentido a la equívoca escena de la presentación, en la que Julio afirmaba conocer a Estrella «[c]on otros nombres». Ahora bien, esto significa que Julio y Araceli han estado jugando a un juego del que el lector lo ignora todo, y sobre el que tan sólo podrá aventurar hipótesis cuando cierre la novela. Súmese a eso la vuelta de tuerca de la última página, procedimiento narrativo que generalmente es la firma del *unreliable narrator*, y habremos de reconocer que el de *El convidado de papel* calla más de lo que cuenta, y que su relato está orientado a ocultar las verdaderas relaciones entre los personajes, antes que a mostrarlas. El lector deberá sortear las trabas puestas al rela-

²⁶ Comentando este relato, Karl MILLER escribe: «Double and flight are fates, fates that befall the outcast, and they are states, states of mind and motion: they belong both to an inner and outer space». *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford / New York: Oxford University Press, 1987, p. 154).

²⁷ PEGO PUIGBÓ, Armando. *La propuesta estética de Benjamín Jarnés, op. cit.*, tomo I, p. 205.

²⁸ MARTÍNEZ LATRE, María Pilar, *op. cit.*, p. 133.

²⁹ «Estrella» será la denominación que Jarnés otorgue también a la Esther de *Libro de Esther* (1935: 17-19) y a la *Star* del relato «Andrómeda».

to por la voz narrativa a fin de llegar a entender la historia del mismo modo que la entiende el autor. De esta complicidad entre autor y lector «behind the narrator's back», según escribe Booth³⁰, se derivaría eventualmente una complicidad intelectual que añadiría una gratificación suplementaria al placer de la lectura.

En ocasiones, podría alegarse, el punto de vista del narrador extradiegético se acomoda al del protagonista. Pero ¿es realmente así? Lo que ocurre, quizá, no es que el narrador se identifique con el personaje, sino que es el personaje, héroe novelero y fabulador, el que se identifica con el narrador y asume de rondón sus funciones³¹. Cuando menos, habrá que concluir con Jordi Gracia que «[a] la página sólo llega, cabalmente, la percepción deformada de [la] realidad [...], una percepción que subsume en ella las ansiedades e insuficiencias vitales de Julio»³². En *El convidado de papel* descubrimos un desplazamiento encubierto del punto de vista, merced al cual se informa al lector mediante una focalización externa de lo que en definitiva no pasa de ser una versión de los hechos confeccionada por la fantasía de Julio. La anagnórisis final de la primera edición bien pudiera considerarse como una metalepsis en la cual se reúnen dos niveles de ficción: el nivel en el que existe Julio y el nivel hipodiegético en el que existe Adolfo, al menos el Adolfo que el lector alcanza a conocer³³. El efecto es, como el de tantas metalepsis, sensacional. No sería, por lo demás, la única obra en la que Jarnés explorase tales procedimientos³⁴.

Es innegable que, cuando menos en algunos pasajes de la novela, se pasa sin transición de lo positivo a lo ideal, de una aparente certidumbre diurna a una incertidumbre decididamente onírica: lo apariencial invade terrenos que quedan mucho más allá de sus naturales dominios³⁵. El texto pide, por lo tanto, una lectura que se aleje del paradigma del realismo decimonónico y que admita, junto a la representación verosímil de los hechos, la coexistencia de

³⁰ BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1982, p. 300.

³¹ «Sin una formalización expresa, el punto de vista en un observador protagonista indica que la novela es, en cierto modo, este *Diario* que, finalmente, Julio no escribe» (ZULETA, Emilia de, *op. cit.*, p. 138).

³² GRACIA, Jordi, *op. cit.*, p. 79.

³³ En esta misma clave ha de interpretarse la afirmación de Jordi Gracia según la cual Adolfo, Estrella (Lucía, en la segunda edición) y Eulalia son «personajes conocidos en el cosmos interior creado por Julio» (*La pasión fría*, *op. cit.*, p. 79).

³⁴ «Así, no es inusual ver al autor [Jarnés] entrar en la acción, detenerla y discutir con sus personajes sobre el curso futuro de su conducta», según constata ILIE, Paul. *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus, 1972 [1968], p. 227.

³⁵ Véanse como ejemplo paradigmático de indeterminación textual las páginas 171-172 en la edición de 1928. La mezcla de niveles de ficción en *El convidado de papel* obligaría a revisar la tesis de Martínez Latre según la cual en las primeras novelas de Jarnés los planos de sueño y vigilia están delimitados, mientras que en las últimas «la distorsión y fusión de planos es casi total y en ellos espacio y tiempo se diluyen» (*op. cit.*, p. 201).

planos simbólicos e imaginarios. Podría razonarse que, en definitiva, todo personaje literario es *de papel* en tanto producto de un ejercicio imaginativo. Pero en la novela de Jarnés unos son más de papel que otros.

Un buen argumento en este sentido es la redundancia funcional del elenco de personajes. Las dos parejas de protagonistas mantienen una analogía estructural casi perfecta y, por perfecta, innecesaria. Varios autores han interpretado que tanto Adolfo como el protagonista Julio eran desdoblamientos del autor de la novela³⁶. Víctor Fuentes los ha considerado «seres antitéticos y desdoblamientos ficticios del autor-persona que terminan fundiéndose en el fondo del espejo»³⁷ y, en la misma línea, Jordi Gracia vio en ese protagonismo compartido la expresión dialógica del perspectivista Benjamín Jarnés³⁸. La lectura que estamos ensayando permite notar, no obstante, que hay más de un grado de irrealdad, y que en *El convidado de papel* el desdoblamiento se dispone de manera escalonada, en *mise en abyme*: Jarnés ficcionaliza su biografía en Julio —infancia rural, adolescencia en el seminario—, que a su vez se ficcionaliza en Adolfo. No debe olvidarse que Julio realiza varias hipótesis —a veces incluso por escrito— sobre el pasado de Adolfo y sobre sus aventuras sentimentales. Adolfo sería el convidado de papel de Julio, del mismo modo que Julio es el de Jarnés. Porque el fabulista sólo puede concebirse como otro fabulista, el autor como otro autor. Ello no impide, como es lógico, que la creación de la creación siga conservando rasgos del creador. Así se explica que la infancia de Adolfo sea también, en términos bastante exactos, la del propio Jarnés. A pesar de haber trabajado sobre el texto de la segunda edición, Robert C. Spires advirtió que Julio, predispuesto como estaba al diálogo consigo mismo, «engages in dialogues with a fictitious alter ego to whom he explains how his amorous experiences of the summer will comfort him during the school year»³⁹. Ciertamente, «alter ego ficticio» es una definición correcta de Adolfo respecto a Julio —y de Julio respecto a Jarnés—.

La coexistencia de realidad e imaginación resulta más conspicua en los personajes femeninos. En este caso, además, el propio narrador facilita una pista clave: Araceli pide que su amante la llame Estrella. La joven con la que Julio ha conversado en sus paseos era Araceli, oculta detrás de una máscara muy leve e ideal. Sentado este precedente, cuesta resistirse a la tentación de continuar estableciendo ecuaciones. Máxime cuando, como observó Emilia de Zuleta, Estrella (cuyo nombre se trueca en Lucía en la edición de 1935) es «apenas un desdoblamiento de Eulalia»⁴⁰. Ambas son, como se recordará,

³⁶ GIL, Ildefonso Manuel, *op. cit.*, p. 111; MAINER, José-Carlos. «Prólogo», *op. cit.*, p. 11.

³⁷ FUENTES, Víctor, *op. cit.*, p. 58.

³⁸ GRACIA, Jordi, *op. cit.*, p. 129.

³⁹ SPIRES, Robert C., *op. cit.*, p. 121.

⁴⁰ ZULETA, Emilia de, *op. cit.*, p. 152. Varias páginas de la novela permiten entender que Eulalia es antes un concepto que una entidad personal (p. ej., 1928: 188, 190).

extraordinariamente parecidas⁴¹. Y la imagen de ambas se acaba superponiendo en el espejo horizontal de la mancebía.

Volvamos al personaje de Adolfo para considerarlo como una creación de segundo grado. Julio piensa a menudo en Adolfo como si se tratase de un personaje de ficción, según ha notado correctamente James Hoddie⁴². Si los convidados de papel proceden de modelos literarios, hay que preguntarse cuál es el que permite invocar el fantasma de Adolfo. La cuestión, en cierto modo heurística, parece tener escasa complicación si se considera la admiración que Jarnés tributaba a la novela *Adolphe*, de Benjamin Constant⁴³. La deuda contraída con *Adolphe* por los personajes de *El convidado de papel* ha sido sometida anteriormente a consideración, arrojando conclusiones tan sugerentes como el hecho de que «it is possible to consider Julio and Adolfo as ‘two phases’ in the psychological development of Constant’s protagonist: Julio as Adolphe in love with love and Adolfo as the love-wary, disillusioned Adolphe»⁴⁴.

La propia novela de Jarnés, sin embargo, proporciona de forma explícita indicios que apuntan en otra dirección. Como se recordará, mediada ya la narración, Adolfo proporciona a Julio un ejemplar de *Le rouge et le noir*, de Stendhal. Desde una elemental lógica narrativa parece difícilmente aceptable que la conducta de los personajes pueda cortarse siguiendo el patrón de una novela que esos mismos personajes leen a mitad de la narración. Pero al mismo tiempo, la idea resulta estimulante para cualquier escritor que se haya propuesto subrayar el carácter ficticio de esos caracteres, en lugar de ocultarlo. Salta a la vista que *Le rouge et le noir* tiene un cierto ascendiente sobre *El convidado de papel*: «a review in chronological order of what happens to Julio and Eulalia reveals that, with but slight differences, *El convidado* is Stendhal’s novel rewritten»⁴⁵. En nuestra opinión, sin embargo, no es Julio el personaje que reproduce la trayectoria de Julien Sorel, sino Adolfo. Es Adolfo el que entra al servicio de la familia burguesa, el que resulta inopinadamente seducido por la joven dueña (Eulalia), el que será acusado por una de las cartas de esa misma mujer, y el que perderá subsecuentemente su posición social. Se observará asimismo lo que hay de caricatura en esa imitación: en la novela de Jarnés el héroe no es preceptor, sino catequista oficioso; la mujer no está atada por los lazos del matrimonio, sino simple y llanamente amancebada; la

⁴¹ Reproducamos otro pasaje que abunda en lo citado páginas atrás: «Adolfo sigue contemplando la foto. [...] Es muy peligroso ver en Estrella un reflejo de Eulalia, como puede serlo un pino o una tortola. Adolfo no contó al recibir la cartulina, con hallar en su cielo borrascoso dos astros gemelos» (1928: 119). Pasar por alto estas semejanzas, o suponer que no son intencionales ni significativas, entrañaría forzar el texto más allá de lo admisible.

⁴² HODDIE, James H., *op. cit.*, p. 312.

⁴³ Véase JARNÉS, Benjamín. *Libro de Esther*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935, p. 150; se han detenido en este aspecto MARTÍNEZ LATRE, María Pilar, *op. cit.*, p. 101 y PEGO PUIGBÓ, Armando. *La propuesta estética de Benjamín Jarnés*, *op. cit.*, tomo I, p. 90.

⁴⁴ HODDIE, James H., *op. cit.*, p. 314.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 313.

acusación no es consecuencia de una pasión tempestuosa, sino que se produce de manera involuntaria; en cuanto al castigo, la expulsión catártica del seminario queda muy lejos del patíbulo que Stendhal reservó para su héroe. Caso inusitado de intersección de niveles narrativos, el personaje lee el libro que ha inspirado la escritura de su propia vida. Un solo detalle, aunque elocuente, diferencia la estructura actancial básica de *Le rouge et le noir*⁴⁶ de la de *El convidado de papel*: ningún personaje ocupa en la primera la posición funcional que Adolfo ocupa en la segunda⁴⁷. Ambas estructuras, sin embargo, podrían superponerse en lo fundamental si se considerase a Julio y a Adolfo como un único actante.

En las primeras páginas de *El convidado de papel*, Adolfo es poco más que un reflejo, una presencia invisible rodeada de especulaciones. En las últimas páginas, por el contrario, el lector lo sabe todo de él, conoce su vida, su familia, sus romances. Julio, en cambio, pierde entidad paulatinamente, nunca recibe visitas de su familia, se convierte en un mero «personaje reflector» (1928: 174) y acaba perdiendo el propio nombre. Este proceso queda simbolizado en dos momentos simétricos, que ya hemos comentado. El primero, cuando Julio divisa a Adolfo por primera vez, a través del ventanal de Araceli, y la pareja del exterior se superpone a la del interior, lo que no necesariamente implica una identidad. El segundo, al otro cabo de la novela, en el espejo del *meublé*, donde esa identificación se realiza de forma expresa; allí, en palabras de Armando Pego, «Julio descubre su condición ficticia»⁴⁸. Nos hallamos, por lo tanto, ante un proceso de sustitución que, después de todo, no puede sorprender al lector familiarizado con la obra jarnesiana. Hace tiempo que se advirtió que en algunos de los personajes del escritor aragonés los cambios de actitud vital se reflejan en un súbito —y a menudo desconcertante— cambio de nombre⁴⁹. Matilde, por ejemplo, era Rebeca al principio de *Locura y muerte de nadie* (1929). En *El aprendiz de brujo*, que Jarnés dejó inédita y sólo ha sido rescatada recientemente, los diferentes estadios en la vida de uno de los caracteres reciben diferentes nombres: Faustina, Silvia y Trótula. Emilia de Zuleta había interpretado que los personajes que daban título a otra de las novelas jarnesianas de 1929, *Paula y Paulita*, acababan

⁴⁶ Resumida por Hoddie, a quien remitimos.

⁴⁷ Relativicemos esta última afirmación. Si bien de manera menos evidente que en la de Constant, también hay en la novela de Stendhal un Adolphe que, por simple analogía onomástica, podría corresponder al Adolfo de Jarnés. Pero el Adolphe de Stendhal es tan sólo un personaje muy secundario: el hijo mayor de la señora de Rênal, pupilo del héroe Julien Sorel. Un niño, aunque también «presque un camarade» de Julien, según lo presenta su madre (STENDHAL. *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830*, Paris: Librairie Générale Française, 1997 [1830], p. 38).

⁴⁸ PEGO PUIGBÓ, Armando. *La propuesta estética de Benjamín Jarnés, op. cit.*, tomo I, p. 216.

⁴⁹ MARTÍNEZ LATRE, María Pilar, *op. cit.*, p. 98.

revelándose como distintas fases en la vida de una misma mujer, pero Domingo Ródenas ha argumentado convincentemente en sentido contrario⁵⁰.

En la novela que nos ocupa puede interpretarse, por lo tanto, que un personaje sustituye por entero al otro. O bien, en una lectura más extravagante, que hay dos Adolfos: aquél que los demás ven, por un lado, y por otro aquél que Julio imagina, y en el que llegará a convertirse. La historia subterránea de *El convidado de papel* es, en cualquier caso, metafórica o efectivamente, la historia de un muchacho y de su doble.

3. UNA HISTORIA DE DOBLE

Al igual que Alicia en el inolvidable relato de Lewis Carroll, Julio viaja a través del espejo⁵¹. Lejos de ser una imagen accidental, el espejo, o ese espejo en funciones que puede ser la ventana, constituye un elemento recurrente y articulador⁵². Nótese que, si bien cabe interpretarlo como símbolo de la creación artística, la función del espejo en *El convidado de papel* se aproxima más a la del objeto mágico en la morfología del cuento tradicional. Los componentes estructurales de la historia primitiva de *El convidado de papel* abren la novela a un sistema de relaciones intertextuales e interdiscursivas más amplio del que hasta ahora se había considerado.

Como Erasme Spikher en *Die Abenteuer der Sylvesternacht* (1815) de Hoffmann, o Balduin en el clásico del cine mudo de Stellan Rye, *Der Student von Prag* (1913), el protagonista de *El convidado de papel* ha perdido su reflejo: los espejos le devuelven imágenes difusas, sombras, nada: «Se da en el balcón, de bruces, toda la intimidad de Julio. No es nada, es el espejo; una cara aturdida, borrosa» (1928: 40); las ventanas se convierten, como ya sabemos, en «espejos donde Julio puede verse convertido en sombra o en nada» (1928: 221). Su reflejo hay que buscarlo en otra parte, en ese *Doppelgänger* llamado Adolfo en cuya existencia incierta se realiza lo que Julio pudo

⁵⁰ RÓDENAS DE MOYA, Domingo. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península, 1998, pp. 167-168.

⁵¹ Su particular gato de Cheshire se encuentra en la fotografía de Estrella, que Julio va depurando en el recuerdo: «Pronto queda en el lienzo una sola figura risueña, que irradia un verde resplandor. Aún puede borrarse de ella todo lo que no sea su cara, y luego, de su cara, todo lo que no sea su sonrisa. Del retrato, queda en fin, un zigzagueo luminoso» (1928: 118).

⁵² La alternancia del vidrio entre reflexión y transparencia ha sido puesta por otros autores en relación con el motivo literario del doble: «the glass in which I mirror myself can become transparent under certain conditions of illumination. At this point, I can see my reflected image progressively fade away, until it disappears. Another image appears in its place, that of the world or of someone else beyond the glass» (PETRELLA, Fausto y BERLINCIONI, Vana. «The Double and Uncanny Ego Duplication». En: Stoichita, Victor I. (ed.). *Das Double*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006, p. 12).

haber sido, o lo que podría llegar a ser⁵³. En riguroso cumplimiento de los preceptos que impone el *topos* literario, Julio recupera su reflejo en el momento de reunificarse con su doble.

El enfrentamiento con uno mismo, con aquél que uno quiere dejar de ser, es uno de los motivos recurrentes de la novela de formación, que permite aproximarla a la narrativa del doble⁵⁴. Transformar un género en otro no requiere más que transformar en externo y objetivo el enfrentamiento que el protagonista de todo *Bildungsroman* realiza en la intimidad de su psique. Porque a fin de cuentas, el doble en la literatura siempre es metáfora de una escisión interior. En determinados casos, ese enfrentamiento se resuelve en una reconciliación que marca la «reconquête de l'origine perdue»⁵⁵: esa reconquista es el máximo común divisor de las dos versiones de *El convidado de papel*.

El origen de tales resonancias, atípicas en un escritor profundamente antirromántico como fue Benjamín Jarnés, quizá haya que buscarlo en esos «libros [...] mugrientos y destrozados»⁵⁶ que el padre del escritor guardaba en un armario, y cuyos títulos exactos nunca nos fueron revelados. Algunos eran «cruelas historias de pícaros españoles que en seguida me hicieron aborrecer todo lo castizo, o complicados folletines en dos o tres tomos que me abrieron el apetito de continuarlos con la espada y con la pluma»⁵⁷. Entre ellos podría encontrarse alguno de los relatos fantásticos con intervención de un *Doppelgänger* cuya presencia en la prosa hispánica decimonónica ha sido concienzudamente documentada por Rebeca Martín⁵⁸. Si, como escribe Gra-

⁵³ Aparte de la clásica aparición de una réplica maligna, pueden integrarse en el concepto de *Doppelgänger* fenómenos como la autoscopia o el desdoblamiento de una misma persona (SCHWARCZ, Chava Eva. «Der Doppelgänger in der Literatur. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung». En: Fichtner, Ingrid (ed.). *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens*. Bern / Stuttgart / Wien: Paul Haupt, 1999, p. 3).

⁵⁴ JOURDE, Pierre y Paolo TORTONESE. *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris: Nathan, 1996, p. 30.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 121.

⁵⁶ JARNÉS, Benjamín. «Motivos. Años de aprendizaje y alegría (nota autobiográfica)». *Contemporáneos*, abril de 1930, 23, p. 68.

⁵⁷ *Ibidem*. Suponiendo una probable coincidencia entre las lecturas de Jarnés y las de sus personajes, Zuleta ha intentado reconstruir aquel fondo bibliográfico, que habría incluido «[l]os clásicos latinos y los clásicos españoles, Virgilio, el *Quijote*, Góngora, Quevedo; los románticos, Victor Hugo, el *Werther* de Goethe, Vigny, Chateaubriand (*Memorias de ultratumba* y *René*), Jorge Sand, Zorrilla, Arolas», para acabar concluyendo que «de un extremo a otro de la historia literaria, la más variada selección de autodidacta parece haber sido su alimento espiritual» (*op. cit.*, p. 19). Jordi Gracia ha citado el pasaje de *Libro de Esther* que confirma y amplía esta nómina («Fortuna de un subgénero en el 'arte nuevo': Benjamín Jarnés y la novela folletinesca». En: VV.AA. *Jornadas jarnesianas. Ponencias y comunicaciones*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989, p. 210). Escritor antirromántico, pues, pero con un vasto conocimiento de la literatura romántica.

⁵⁸ MARTÍN LÓPEZ, Rebeca. *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007, pp. 91 y ss. Ciertos autores españoles de los primeros lustros del siglo XX contribuyeron a esa tradición: véase, por ejem-

cia, «es documentable la alusión a la novela sentimental o el folletín como términos negativos de comparación crítica» en la novelística de Jarnés⁵⁹, no debería descartarse que tales lecturas hayan dejado consciente o inconscientemente otro tipo de poso, menos adverso. *El convidado de papel* es en puridad la primera novela que escribió Jarnés⁶⁰, y nada sería más natural que encontrar en ella cierto remanente de lecturas realizadas a una edad temprana. La aparición del doble, que la literatura fantástica europea del siglo XIX relacionaba causalmente con la pérdida del reflejo o de la sombra, conllevaba —y representaba, en su lectura alegórica— la quiebra entre el individuo y la sociedad. Un ejemplo paradigmático lo constituye la segunda novela de Dostoyevski, *Dvoynik (El doble)*, 1846). En la reunificación final —cuando ésta se producía— se reparaba la dramática escisión del yo que impedía la integración en la sociedad civil. La reunificación progresiva de los protagonistas de la novela de Jarnés puede también interpretarse como el reconocimiento gradual del propio reflejo por parte del protagonista dual, y la recuperación de esa imagen especular debería leerse, a la luz de esa tradición hoffmanniana, como una ascensión desde la muerte —muerte social del seminario— hacia la vida.

Análogas preocupaciones subyacían a las sombras, reflejos y semblantes superpuestos que invadieron la pintura europea de finales del siglo XIX⁶¹. En muchos de estos retratos, como en muchas de aquellas narraciones, el doble, la sombra o el reflejo habitaban en un futuro posible o en un pasado reprimido⁶². Asimismo, podría suponerse una influencia interdiscursiva proveniente de largometrajes como el ya mencionado de Stellan Rye, o *Feu Mathias Pascal*, de Marcel L'Herbier, película estrenada originalmente en 1925 —entre la redacción y la publicación de *El convidado de papel*— y basada en la novela de Pirandello *Il fu Mattia Pascal* (1904). La película de L'Herbier fue proyectada en la cuarta sesión del Cineclub madrileño, en 1929, pero al haber sido presentada por el mismo Jarnés es de suponer que éste la conocería desde antes

plo, el artículo de la misma autora «“El que se enterró”, germen de *El otro*, o el misterio del doble en Miguel de Unamuno». En *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 2007, 44, pp. 113-124. No es inoportuno recordar a este respecto un curioso relato de José María Salaverría titulado «La muerte de mi “duple”», que fue recogido en *Páginas novelescas*. Madrid: Caro Raggio, 1920.

⁵⁹ GRACIA, Jordi, «Fortuna de un subgénero...», *op. cit.*, p. 209.

⁶⁰ Considérese que su redacción antecede a la publicación de *El profesor inútil*, y recuérdense las razones que permiten retirarle a *Mosén Pedro* el estatuto novelesco, apuntadas al comienzo de este ensayo.

⁶¹ BEJARANO VEIGA, Juan Carlos. «Una visión finisecular sobre el *Doppelgänger*: el tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista». En: VV.AA. *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia: Universidad de Murcia, 2009. Publicación en línea, ISBN 978-84-691-8432-1.

⁶² RANK, Otto. *Don Juan et le double*. Paris: Payot, 2001 [1932], p. 16, para el caso de Balduin en *Der Student von Prag*, junto a numerosos ejemplos entre las pp. 19-49.

de esa fecha⁶³; en el comentario que publicó en *La Gaceta Literaria*, el escritor comentaba, en efecto, que «esta película se estrenó en Madrid hace unos años», y le dedicaba el siguiente análisis:

Matías Pascal se divide en dos. Entabla diálogos, no con una sombra —que eso ya no lo hubieran silbado los analfabetos del cinema y turistas de Elsenor—, sino con su propio yo, con otro Matías Pascal que viene a reclamar ciertos derechos. En la novela de Pirandello, Matías Pascal se desdobra. Se duplica, se triplica...⁶⁴.

Por supuesto, el tema del doble tiene raíces más antiguas e ilustres. La literatura clásica, cuyos mitos Jarnés reescribía tan a menudo, es fértil en suplantaciones de personalidad. Mencionemos, junto a la conocida historia de Anfitrión y Sosias, la metamorfosis de Cupido en Ascanio, los dobles de Ariston o de Timóstenes, el simulacro de Eneas, el fantasma de Helena o el *eidolon* de Aquiles⁶⁵. La matriz narrativa de estos relatos clásicos casi siempre incluye en su casilla central la seducción de una mujer, al igual que en nuestra novela⁶⁶.

Mas no es necesario retroceder tanto en el tiempo. Ernesto Giménez Caballero, conocido cartógrafo de la literatura, trazó para *La Gaceta Literaria* los ángulos del mapa de lecturas del Jarnés de los años 1920: «desde Balmes y Augusto Nicolás, hasta Ortega y Gasset y Giraudoux»⁶⁷. En 1924, al mismo tiempo que concluía la redacción de *El convidado de papel*, Jarnés publi-

⁶³ Conforme a la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura, el estreno español de la película de L'Herbier tuvo lugar el 22 de marzo de 1926 en el Real Cinema de Madrid (<http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPELICULAS/BBDDPelículas_Index.html> [consultado en julio de 2010]).

⁶⁴ JARNÉS, Benjamín. «Vidas paralelas de Matías Pascal». *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1929, 56, p. 2. Otros ejemplos de tratamiento del doble en la cinematografía occidental de principios del siglo XX pueden encontrarse en FUSILLO, Massimo. «Ombre, specchi, gemeli, e altri doppi nel cinema». En: Roda, Vittorio (ed.). *Il tema del doppio nella letteratura moderna*. Bologna: Bononia University Press, 2008, pp. 16-19. Véase también LOUGH, Francis. «Jarnés y el cine». En: Albert Mechthild (ed.). *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid / Frankfurt a.M.: Iberoamericana / Vervuert, 2005, pp. 407-422, así como POGGIAN, Stella Maris. *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*, tesis doctoral, 2002. Disponible en línea: <<http://www.tdx.cat/TDX-1127102-162115>> [consultado el 20 de junio de 2010].

⁶⁵ BETTINI, Maurizio. «Construting the Invisible. A 'dossier' on the double in classical culture». En: Stoichita, Victor I. (ed.). *Das Double*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006, pp. 79-91; BARGALLÓ, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994, *passim*.

⁶⁶ Comentando no sólo relatos de doble sino también narraciones mitológicas o literarias sobre hermanos gemelos, Otto RANK concluye que «[e]n réalité, le Double, vu du dehors, est un rival de son modèle primitif, surtout dans l'amour de la femme» (*op. cit.*, p. 108).

⁶⁷ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. «Itinerarios jóvenes de España: Benjamín Jarnés». *La Gaceta Literaria*, 15 de noviembre de 1928, 46, p. 4.

có en la revista *Alfar* un ensayo entusiasta sobre el último de estos cuatro autores, Jean Giraudoux⁶⁸. En la bibliografía sobre Benjamín Jarnés menudean los comentarios más o menos extensos sobre la deuda contraída por éste con el escritor francés, desde que lo descubriera en las páginas de la *Nouvelle Revue Française*⁶⁹. La influencia de Giraudoux sobre Jarnés es detectable en una larga serie de procedimientos estilísticos y temáticos, entre los cuales se han destacado el recurso a la metalepsis, el empleo de un narrador no fiable, la intelectualización de la atracción erótica, la actualización de los mitos clásicos y, por último, la introducción de personajes desdibujados y hasta incorpóreos⁷⁰. Creemos que una lectura detenida de *El convidado de papel* de 1928 obliga a extender esta dependencia a otros rasgos temáticos y actanciales.

En el artículo de *Alfar* mencionado más arriba Jarnés citaba con sus títulos originales varias de las novelas de Giraudoux, como *Simon le pathétique* o *Juliette au pays des hommes*. No así *L'École des indifférents*, aunque es impensable que no la conociese, pues era una de las primeras novelas de su autor, además de una de las más renombradas y, durante bastantes años, la única disponible en castellano⁷¹. *L'École des indifférents* reúne tres relatos vagamente relacionados entre sí por la pintoresca actitud de sus protagonistas. En todos ellos había puesto su creador algo de sí mismo: «Je me suis peut-être aperçu malgré moi dans ce miroir à trois faces», escribía Giraudoux en septiembre de 1910 a propósito de dicha novela⁷².

El primer narrador autodiegético del tríptico narrativo de Giraudoux, «Jacques l'égoïste», lee viejos relatos en los cuales aparecen «des miroirs damnés où l'image de l'inconnue s'anime selon les heures»⁷³. El segundo, «Don Manuel le paresseux», inventó junto con otros colegiales un amigo imaginario, al que habían dado en llamar «l'Architecte»⁷⁴. «Bernard, le faible Bernard»

⁶⁸ JARNÉS, Benjamín. «Jean Giraudoux. Apuntes para un ensayo». *Alfar*, diciembre de 1924, 45, pp. 7-10.

⁶⁹ TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965, p. 571; ZULETA, Emilia de, *op. cit.*, pp. 63 y 69-70; MAINER, José-Carlos. «Prólogo», *op. cit.*, p. 10; MARTÍNEZ LATRE, María Pilar, *op. cit.*, pp. 56 y 68-70; GRACIA, Jordi. *La pasión fría*, *op. cit.*, pp. 10 y 20; NAGEL, Susan. *The Influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novels of the 1920s-1930s*. Cranbury / London / Ontario: Associated University Presses, 1991, pp. 25 y *passim*; PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Durham / London: Duke University Press, 1993 [1982], p. 21.

⁷⁰ NAGEL, Susan, *op. cit.*, pp. 15, 32-33, 90 y 91; PÉREZ FIRMAT, Gustavo, *op. cit.*, p. 44.

⁷¹ La versión castellana se publicó en 1921. En la biblioteca de Jarnés, conservada actualmente en la Residencia de Estudiantes de Madrid, consta una reimpresión, datada en 1934, de la edición francesa de 1910.

⁷² ANÓNIMO. *Jean Giraudoux. Du réel à l'imaginaire*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1982, p. 42.

⁷³ GIRAUDOUX, Jean. *L'École des indifférents*. Paris: Éditions Émile-Paul Frères, 1928 [1910], p. 36.

⁷⁴ Este episodio ha sido resaltado por NAGEL, Susan, *op. cit.*, p. 33.

es el tercer actante narrador, y el que más detenimiento solicita. En su estudio de esta novela de Giraudoux, a Enrique Sánchez Costa no se le escapa que «[e]l tema del doble, tan caro a la novela fantástica —*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*— y simbolista *fin de siècle* —*The Portrait of Dorian Gray*—, recibe un amplio tratamiento en [...] el papel de Bernard»⁷⁵. La historia de éste comienza con algo que tiene apariencia de diálogo, aunque no se tarda mucho en descubrir que «[c]’est avec lui-même que Bernard discutait ainsi. Depuis quelques années déjà, il se surprenait à parler tout haut»⁷⁶. Bernard encuentra en el espejo una imagen visible de su interlocutor:

face à la glace, il répétait par exemple sa journée, visite par visite, se souriant, s’inclinant, laissant échapper un mouvement de dédain, le réprimant [...]. Cela était ridicule? On n’est point ridicule de jouer avec un travers, et c’était vraiment un moyen infaillible de faire le point de son esprit que d’obliger Bernard premier et Bernard second, Bernard grincheux et Bernard bon enfant à tirer au net leur humeur⁷⁷.

Más adelante, el mismo personaje se inventará una hermana, su aspecto, su historia, aunque una voz interior enseguida lo convezca de la imposibilidad de tal criatura. No hay nadie, se nos dice más adelante, que no esté dotado de un doble que lo siga, lo provoque y lo caricaturice⁷⁸. Sin necesidad de comentar todas y cada una de las similitudes, podemos concluir que la novela de Jarnés mantiene con la de Giraudoux una singular semejanza isotópica, a partir de una larga lista de elementos compartidos: los amigos invisibles, los espejos, el desdoblamiento dialógico de un personaje, los varios nombres de una misma persona, los amores vicarios, los conmitones indistinguibles, el marco de la institución educativa, la dialéctica entre pueblo y ciudad... En estos elementos podría encontrarse el germen del juego literario que Jarnés propuso a sus lectores en 1928.

El doble, por último, es un mito dilecto del psicoanálisis. Desde 1919 podía leerse en francés *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, obra en la que Sigmund Freud, aludiendo a un trabajo previo de Otto Rank, estudiaba el motivo literario del *Doppelgänger* como una de las manifestaciones posibles de lo siniestro (*das Unheimliche*), que a su vez simboliza el retorno de lo reprimido. Algunos artículos de los doctores Lafora y Sacristán en *El Sol*, a mediados de los años 1910, habían marcado una primera fase en la discusión pública del psicoanálisis en España. Como es bien sabido, José Ruiz Castillo comenzó a editar en 1922 las obras completas de Sigmund Freud a instancias de José Ortega y Gasset⁷⁹. En la primavera de 1920, éste seriaba en *El Sol*

⁷⁵ SÁNCHEZ COSTA, Enrique. «*L’École des indifférents*, novela lírica». *Çedille, revista de estudios franceses*, abril de 2009, 5, p. 315.

⁷⁶ GIRAUDOUX, Jean, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 118-119.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 125-126.

⁷⁹ CARLES, Francisco *et al.* *Psicoanálisis en España (1893-1968)*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2000, pp. 47 y 85-87.

los ensayos de «Don Quijote en la escuela», que se integrarían en 1921 a la tercera entrega de *El Espectador*. Allí desarrollaba Ortega su teoría del cascabel, que arraigaba en la intuición freudiana de la escisión de la conciencia, y de la coexistencia en el individuo de formaciones psíquicas múltiples:

Así, es la madurez no una supresión, sino una integración de la infancia. Todo el que tenga fino oído psicológico habrá notado que su personalidad adulta forma una sólida coraza hecha de buen sentido, de previsión y cálculo, de enérgica voluntad, dentro de la cual se agita, incansable y prisionero, un niño audaz [...]. Somos todos, en varia medida, como el cascabel, criaturas dobles, con una coraza externa, que aprisiona un núcleo íntimo, siempre agitado y vivaz. Y es el caso que, como el cascabel, lo mejor de nosotros está en el son que hace el niño interior al dar un brinco para libertarse y chocar contra las paredes inexorables de su prisión. [...] [E]n la realidad psíquica, el pasado no muere, sino que persiste, formando parte de nuestro hoy⁸⁰.

Benjamín Jarnés, fiel discípulo del filósofo madrileño y, por lo tanto, al corriente de los estudios sobre la personalidad realizados por la escuela psicoanalítica, tomaría buena nota de esa elemental duplicidad de los seres humanos⁸¹. El escritor de Codo se concebía a sí mismo como una pluralidad de identidades pertenecientes a tiempos diversos: «Temo escribir mi biografía», afirmaba en 1930; «[t]ampoco siento ahora deseos de contemplar esa cadena de mis pasados *yos*, indecisos, borrosos, pruebas de mí mismo que debo respetar y compadecer como a mi prójimo»⁸². Esos *yos* desdoblados adquieren una entidad suficientemente densa como para convertirse en interlocutores, en actores de un drama interior, de acuerdo a otro documento autobiográfico redactado en torno a 1939:

Entonces comencé ya a aprender el arte de dialogar conmigo mismo. No el monólogo precisamente, sino el diálogo... Me parece que el primero conduce a la —estricta— poesía, mientras el segundo conduce a la novela, puesto que debe comenzar por crear un segundo personaje que, naturalmente, pronto acaba por ser «antagonista»⁸³.

La fábula de la primera edición de *El convidado de papel*, en la que se da cuerpo a interlocutores internos sucesivos, reposa sobre este mismo principio.

⁸⁰ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas. Revista de Occidente*. Madrid, 1966, tomo II, pp. 299-300.

⁸¹ «Jarnés fue uno de los primeros intelectuales españoles en desarrollar una reflexión acerca del psicoanálisis», afirma de manera algo apodíctica CONTE, David (*La voluntad de estilo. Una introducción a la lectura de Benjamín Jarnés*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 101), lo que habría que relativizar recurriendo a CARLES, Francisco *et al*, *op. cit.*, pp. 17 y ss.

⁸² JARNÉS, Benjamín. «Motivos...», *op. cit.*, p. 68.

⁸³ JARNÉS, Benjamín. *Autobiografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 22-23.

4. CONCLUSIÓN

El convidado de papel tiene, según hemos visto, una doble historia, una historia con doblez, que alguna vez fue una historia de doble; sólo esta clave fantástica puede dar coherencia y hacer legibles toda una serie de pasajes de la primera edición que hasta ahora habían sido interpretados de manera fragmentaria. No podemos sino aventurar alguna de las razones que impulsaron a Benjamín Jarnés a desactivar la estupefaciente historia de desdoblamiento y posesión que recorría la primera redacción de *El convidado de papel*. Habrá de observarse, particularmente, que a partir de septiembre de 1930 Jarnés comienza a rellenar cuadernos con notas de carácter metaliterario, que muestran a las claras una vocación asumida y el propósito de reconducir su obra en una dirección uniforme⁸⁴. A lo largo de su producción, el Julio de *El convidado de papel* reaparecería en *Paula y Paulita* (1929) y, ya con el apellido Aznar, en *Lo rojo y lo azul* (1932) —donde, por cierto, entablará de nuevo conversaciones con personajes ausentes y padecerá alguna crisis nerviosa—, en *La novia del viento* (1940) y en *Eufrosina o la gracia* (1948). La consagración de Julio como personaje recurrente, fetiche y *alter ego* del escritor, exigía una normalización de su pasado: la desaparición virtual de Julio en la última página de *El convidado de papel* interfería en la composición de un largo ciclo narrativo que se perfilaba ya muy a comienzos de la década de los 30.

Así y todo, la primera aventura de Julio Aznar está lejos de ser una disociación teratológica de la personalidad como las que fascinaron —y entretuvieron— a los círculos clínicos europeos de finales del siglo XIX e inspiraron las novelas más célebres de Robert Louis Stevenson o de Oscar Wilde. En primer lugar, el desdoblamiento de Julio es consciente y lúdico, antes que una psicopatía o que la consecuencia imprevista de un pacto fáustico. Examinado como un resorte narrativo, dicho desdoblamiento no deja de ser otra manera de sorprender al lector y de llamar su atención sobre el carácter ficticio del objeto artístico, sobre su «textura fraudulenta», por ponerlo en los términos orteguianos⁸⁵. En segundo lugar, Jarnés escribe su novela en un momento en el que el *topos* del doble ha perdido ya el potencial dramático que generaba el enfrentamiento romántico de una individualidad absoluta con su antítesis:

sobre todo a partir de la cesura vanguardista que se produce en las primeras décadas del siglo XX, las plasmaciones del doble eluden esa polaridad entre bien y mal para cargar las tintas en la endebles y precariedad de la identidad, en el in-

⁸⁴ BERNSTEIN, J.S., *op. cit.*, p. 21. El año antes había renunciado a su sueldo en el Cuerpo de Intendencia del Ejército, por lo que su sustento ya no dependía más que de su pluma (ver JARNÉS, Benjamín, *Epistolario*, *op. cit.*, p. XXII).

⁸⁵ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 80. Más tarde, cuando Jarnés defina su oficio como un «arte de sorprender», lo haría pensando sobre todo en recursos retóricos (JARNÉS, Benjamín. *Feria del libro*. Madrid: Espasa-Calpe, 1935, p. 28).

tercambio del yo y de todo lo que a éste le concierne, y en el disgusto del individuo con su idiosincrasia⁸⁶.

Parecería lógico subrayar, a este respecto, los distanciamientos críticos que el personaje de Julio realiza respecto de su sosias: la compasión que muestra hacia las evoluciones sentimentales de Adolfo, o la condescendencia con la que considera su disposición romántica (p. ej. 1928: 94, 173, 197)⁸⁷. Pero tampoco puede decirse que Julio le oponga un carácter completamente distinto; su vida interior se mantiene indecisa en el fiel imaginario entre dos siglos y sus respectivos modos de sentimentalidad. A lo largo de la novela, Julio aprenderá a aceptar, a *incorporar* esa forma de alteridad (ignoramos si pasada, presente o futura) que es Adolfo, a conciliar las distintas tendencias que alberga dentro de sí mismo. Ese aprendizaje es, a fin de cuentas, lo propio del héroe de una novela de formación. De lo que se trata en dicho género es, siguiendo a Franco Moretti, de evitar una toma de partido unívoca, de aplazar el momento de la verdad: «Il *Bildungsroman* come costruzione di una sintesi, dunque»⁸⁸. Y la verdad es algo que Jarnés consigue escamotear por completo en *El convidado de papel*. El resultado: la síntesis, la superposición, la indecisión. Cuando Julio especula sobre el desenlace de las aventuras de Adolfo, las conjeturas carecen de rotundidad, el resultado se mantiene abierto: «¿Es que hace falta solución? No creo que pretendas hacer de tu adolescencia una novela de éxito popular [...] Sólo un loco pretende razonar su juventud» (1928: 178-179).

El propósito de estas páginas ha sido recuperar una de las posibles lecturas de *El convidado de papel* y llamar la atención sobre su deliberada ocultación, a partir de una reinterpretación global de las variantes entre las dos primeras ediciones de la novela. Hemos querido mostrar que aquella primera edición incluía elementos fantásticos relacionables con un *topos* concreto, sin que por ello perdiese la coherencia con el universo de lecturas y prácticas jarnesianas. El proyecto albergaba inicialmente ambiciosas reflexiones sobre la identidad y el tratamiento del tiempo y del espacio novelescos que fueron neutralizadas más adelante. La reescritura se opera en un momento en el que Jarnés acepta con decisión su oficio de escritor, pero también en un momento en el que el entusiasmo por la experimentación y la novela deshumanizada se había enfriado, dejando paso a otros entusiasmos y otras preocupaciones. A mediados de los años 1930, varios de los creadores de la nueva novela —y entre ellos Benjamín Jarnés— habían tomado conciencia del fracaso de su proyecto y se distanciaban de sus primeras obras⁸⁹. Es razonable pensar que

⁸⁶ MARTÍN LÓPEZ, Rebeca, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁷ Obsérvese, de todas maneras, que ambos seminaristas aprecian positivamente la ironía tan poco romántica de Stendhal (1928: 143).

⁸⁸ MORETTI, Franco. *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti, 1986, p. 29.

⁸⁹ RÓDENAS DE MOYA, Domingo, *op. cit.*, pp. 131-134 y 137-138.

en 1934 Jarnés decidió dejar que la novela fuese lo que ya era, conforme a la crítica del momento: unas «memorias novelescas de su vida de colegial»⁹⁰, una «[e]xégesis de la sensualidad»⁹¹, una novela narcisista y «un poco poemática»⁹², pero sobre todo un volumen autobiográfico que exhibía críticamente la tragedia de «la falsa vocación sacerdotal»⁹³ y la represión de instintos elementales en un país con 30.000 sacerdotes y casi el doble de religiosos y religiosas⁹⁴.

Pocos recursos narrativos podían evidenciar mejor el carácter artificioso de la ficción novelesca que la transformación inconspicua de un personaje en otro. Mas por delante de ese tributo a los postulados de Ortega y Gasset, la artimaña narrativa de la primera edición de *El convidado de papel* replantea el conflicto central de la identidad moderna, la tensión irresoluta entre repulsión y narcisismo. O, puesto en otros términos, la inapelable elección entre la conquista de nuestros deseos y la claudicación ante los hábitos adquiridos. Ése es igualmente, como hemos recordado en varias ocasiones, el dilema de toda novela de formación. Juan Ramón Jiménez condensó ese estado crítico del desarrollo de la personalidad en algunos de sus versos más desasosegantes, en los que resuena el eco de Rimbaud:

Yo no soy yo.
Soy éste
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido⁹⁵.

Fecha de recepción: 14 de agosto de 2009

Fecha de aceptación: 9 de marzo de 2010

⁹⁰ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *op. cit.*, p. 4.

⁹¹ MUÑOZ ARCONADA, César. «4 libros de jóvenes». *La Gaceta Literaria*, 15 de diciembre de 1928, 45, p. 2.

⁹² LACOMBA, Juan. «Espejos de papel». *El Noticiero Regional*, 12 de febrero de 1929, p. 1. Tenemos que agradecer al Ayuntamiento de Alcoy el habernos proporcionado una copia de esta reseña.

⁹³ LÓPEZ PRUDENCIO, J. «Crítica y noticias de libros». *ABC*, 16 de enero de 1929, p. 7.

⁹⁴ VILLARES, Ramón y MORENO LUZÓN, Javier. *Historia de España*. Barcelona: Crítica / Marcial Pons, 2009, vol. VII, p. 316. Ninguna de estas definiciones agota, claro está, el significado de la novela, y el mismo Janés exteriorizó en alguna ocasión su suspicacia respecto de la capacidad de penetración demostrada por sus censores: «¡Cuánto agradezco a los ‘críticos’ frívolos que resbalen por mi libro, apenas atisbándolo!» (*Epistolario 1919-1939, op. cit.*, p. 248).

⁹⁵ JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Eternidades*. Madrid: CIAP, 1931, recogido en *Obra poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 2005, vol. I, tomo 2, p. 418. Aprovechamos esta última nota para agradecer las muchas y útiles sugerencias de mejora que Enrique Rodrigues-Moura, Doris Pany y Adelaida Caro Martín realizaron a una versión primitiva del presente artículo.