Armando PEGO PUIGBÓ

TESIS DOCTORAL

LA PROPUESTA ESTÉTICA DE BENJAMÍN JARNÉS: UN PROYECTO NARRATIVO

TOMO I

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA I.
SECCIÓN DE TEORÍA DE LA LITERATURA.
CURSO ACADÉMICO 1996-1997.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:

Más allá de una narrativa <<deshumanizada>>.....p. 1

I. LA ESTÉTICA DE BENJAMÍN JARNÉS.....p. 11

1. La novela y la Revista de Occidente (1923-1930).....p. 29

1.1. Planteamiento y alcances.....p. 29

1.2. Perspectiva y crítica ante la <<narrativa deshumanizada>>.....p. 40

1.2.1. Situación histórico-cultural.....p. 40

1.2.2. Perspectiva y vitalismo: sustrato narrativo.....p. 51

1.2.3. La crítica y la <<deshumanización>>....p. 66

1.3. Desarrollo y límites de una propuesta: la Revista de Occidente.....p. 77

2. Novela y biografía: Jarnés y la Revista de Occidente (1928-1936).....p. 112

2.1. La novela.....p. 117

2.1.1. Crítica o paráfrasis.....p. 117

2.1.2. El trayecto final de la novela: Benjamín Jarnés.....p. 152

2.1.2.1. El género intermedio.....p. 156

2.1.2.2. Las novelas de un biógrafo.....p. 189

2.1.3. El ocaso de una época.....p. 231

2.2. La biografía.....p. 254

2.2.1. La Gracia: del mito y el amor.....p. 254

2.2.2. El magisterio de Ortega.....p. 304

2.2.2.1. La vida y sus misiones: vocación y destino del héroe.....p. 308

2.2.2.2. Biografía y novela en el círculo de la Revista de Occidente.....p. 329

2.2.3. Jarnés, biógrafo.....p. 363

INTRODUCCIÓN

Más allá de una narrativa <<deshumanizada>>

A través de su obra, Benjamín Jarnés propone un recorrido por los principales problemas estéticos a los que tuvieron que enfrentarse los narradores que en los años veinte quisieron renovar el género narrativo. En la encrucijada histórica del periodo de entreguerras, la novela española se vio abocada, como integrante de tales movimientos, a los mismos conflictos culturales, sociales, políticos y económicos que suscitaron las respuestas de las diversas vanguardias.

La intención de esta tesis, sin embargo, no se dirige al estudio de la incardinación de la narrativa vanguardista española en la trayectoria europea o hispánica de las vanguardias. Su objetivo, más modesto, apunta a la investigación de la génesis de la propuesta estética que germinó en la calificada, con un título poco afortunado, novela <<deshumanizada>>. El estudio de este proceso pivota sobre la obra de Benjamín Jarnés, el autor considerado más representativo entre todos los novelistas que siguieron una línea estética común.

El rótulo de <<deshumanizados>> que sufrieron estos escritores (Jarnés, Espina, Ayala, Chacel, Bacarisse, Torres Bodet, etc) se debió en grado sumo a que se les tuvo por seguidores de las ideas estéticas de José Ortega y Gasset,

sobre todo de aquellas que formaron parte de sus conocidos ensayos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, publicados ambos en 1925. He dejado de lado, por obsoleta y en nada evidente, además de ampliamente superada por la crítica, la argumentación ya muy antigua de que la prosa de Jarnés constituía la fiel y ajustada praxis literaria de la teoría estética de Ortega. He preferido afrontar la tan traída y llevada teoría estética con el fin de profundizar en la comprensión que aquellos escritores tuvieron de ella y en el modo en que la ajustaron a sus propias necesidades narrativas. Dicho de otra manera, el objetivo que me he propuesto se ha centrado en justificar la integración de la estética orteguiana en el modelo narrativo que Jarnés elaboró. No por ello he descuidado la ponderada llamada de los críticos más recientes a estudiar la originalidad de Jarnés. A mi juicio, su originalidad no puede desgajarse del tronco común del que brota.

Esta decisión entrañaba y entraña, sin duda, algunos riesgos. El primero de ellos obliga a no dar por supuesto lo que Ortega dijo o quiso decir. Aun a riesgo de caer en lo consabido, era necesario recuperar la continuidad del pensamiento de Ortega en el que se integraban sus opiniones artísticas. Se precisaba recuperar la trayectoria entre las *Meditaciones del Quijote*, fundamentales a la hora de investigar el proyecto narrativo que encarnaba Jarnés, y *La deshumanización* y las *Ideas*. La recuperación de ese trayecto no podía tampoco olvidar ni las nuevas direcciones que siguió

la obra de Ortega en los años treinta ni el cambio de rumbo que la narrativa <<deshumanizada>> emprendió a finales de los años veinte. Este riesgo se agrandaba ante la posibilidad real de estar realizando una tesis encubierta sobre Ortega a propósito de Jarnés y la narrativa vanguardista. Sin contar, por supuesto, con que la atención a Ortega pudiera ser interpretada como una estrategia para retomar el viejo discurso crítico, actualizado y positivado, sobre la influencia "dictatorial" de Ortega sobre aquellos narradores.

Sorprenderá quizás que, pese a la omnipresencia del filósofo madrileño, no se haga apenas mención a *La rebelión de las masas* al estudiar *Locura y muerte de Nadie* (1929). A esta novela se le ha atribuido ser la traducción novelística de las ideas allí expuestas por Ortega. Me parece demasiado riesgo, en este caso, aventurarse en un terreno que entra de lleno en un campo que podría roturar otra tesis: la propuesta ética de la narrativa vanguardista.

La obra de Ortega como una obra que posee una vocación sistemática es algo innegable a estas alturas, aunque sea discutida y discutible su consecución. Con todo, la obra de Ortega sigue presentándose como un monumento filosófico indispensable en la historia de España en el siglo XX. Reconocer que guió de un modo u otro el pensamiento intelectual y el gusto artístico de amplios sectores de la sociedad española de su momento y de otros posteriores no supone un descrédito ni para esos sectores ni para Ortega. En

una perspectiva que Jarnés aplaudiría, creo sinceramente que la independencia y originalidad intelectuales nada tienen que ver con el adanismo ni que creo que estén reñidas con la valoración de nuestros más eminentes compatriotas.

Otro riesgo se encuentra en la acotación al ámbito español. No se trata de hacer apología patriótica, laica y liberal, de los escritores republicanos olvidados y silenciados. Se trata, más bien, de hacerles un poco de la justicia que se merecen. Forman parte de una España posible que fracasó. Volver sobre ellos no puede ya reducirse ni a una visita arqueológica e informativa ni a una visita a los fantasmas familiares del pasado que no acaban de abandonar la gran mansión encantada y que quisiéramos que nos dieran a conocer el secreto de una convivencia solidaria que, desafortunadamente, no vivieron para ver. Con el acercamiento a la obra de Jarnés no pretendo reanimar el cadáver exangüe de un naúfrago sino percibir la melodía viva de su caja de música. Esa caja de música, cuyas notas saladas contienen aún la armonía ética de una propuesta, merece ser revisada y repensada.

Para salvar ambos riesgos, el análisis de las reseñas y notas críticas que aparecieron en la primera etapa de *Revista de Occidente* constituyen una decisiva ayuda. No fue, desde luego, la única revista en que colaboraron. Sin duda, *La Gaceta Literaria* constituyó la otra gran revista que sirvió de altavoz a los anhelos vanguardistas. Hay muchas otras (*Alfar*,

Proa, etc) pero la *Revista de Occidente* ofrece, a cambio, una muestra muy significativa de las opiniones fundamentales que sostuvieron los narradores <<deshumanizados>> en un foro intelectual indiscutible que agrupó a sus principales representantes. Además, presenta la ganancia sobreañadida de saber que Benjamín Jarnés fue su colaborador más asiduo. De este modo, la aproximación a la propuesta estética narrativa aúna la singularidad de la obra de Jarnés con la generalidad crítica de estos escritores, sin descuidar el estímulo intelectual y editorial de Ortega, no sólo a través de la *Revista* sino también a través de las publicaciones de su rama editorial y de su influencia en editoriales como Espasa-Calpe o CIAP. Se ha querido obtener, en definitiva, un doble beneficio: delimitar cronológica y espacialmente el campo de investigación y rastrear las más significativas aportaciones críticas del periodo.

La tarea fundamental ha consistido en ofrecer una visión global de carácter descriptivo. Sacar a la luz un conjunto de notas y reseñas que constituyen un corpus notablemnte homogéneo y clásico tiene por finalidad presentar organizada y sistemáticamente la reflexión crítica de un conjunto e intelectuales que señalan los principales problemas críticos de la teoría contemporánea. El estatuto de la biografía dentro de los parámetros genéricos, la crisis de la novela, la función de la crítica o la legitimidad de la interpretación constituyen los puntos más sobresalientes para una reflexión sobre el proceso de constitución de la tarea crítica

equidistante tanto de la mera paráfrasis como de la crítica como estímulo para la libertad creativa.

Se advertirá que algunos de los epígrafes, como el del mito, podrían haber sido tratados con mayor profundidad. He preferido atenerme al título de la tesis que apunta hacia la descripción general de los principales haces que convergen en la estética que sostiene Jarnés. En este sentido, el interés no se ha dirigido tanto a la operatividad del mito en los procesos de ficcionalización cuanto a su papel en la cimentación del concepto estético de Gracia, fundamental en Jarnés. Por ello, salvo breves alusiones o excursos, no se ha prolongado nuestro interés hacia las obras publicadas por Jarnés con posterioridad a 1936 -novelas, biografías y aportaciones ensayísticas, excepción hecha de *Eufrosina o la Gracia* y *Stefan Zweig*-. Los análisis de las obras no son autónomos sino que están en función del enunciado general que los vertebra. En función de esta decisión, tampoco el análisis de las obras de Ortega excede el fatídico año, a pesar de que con posterioridad completase ideas fundamentales desarrolladas en los años que duró la República.

Por esta razón, el análisis de la metaficción en la obra de Benjamín Jarnés se encuentra incompleto en la medida que las dos novelas publicadas en México -*La novia del viento* y *Venus dinámica*- constituyen la muestra más acabada de estos problemas, a la vez que plantean las constantes relaciones intratextuales e intertextuales en el interior mismo del

universo de la ficción jarnesiana. Sin embargo, aunque la obra de Jarnés en el exilio es la continuación de sus presupuestos estéticos, posee también una originalidad propia que alcanza también a su biografía sobre Vasco de Quiroga. En cierto modo, prescindir de estas obras constituye una elección marcada por el criterio cronológico que, es preciso reconocerlo en este caso, actúa encorsetando la riqueza de la obra del autor aragonés.

Vida y ficción se entretejen en la obra de Jarnés. El aliento vital que cruza toda su producción no choca sino que, al contrario, favorece la unidad artística y el interés estético de unos principios que, dirigidos hacia los lectores, no solicitan de estos una intervención que modifique los resultados sino una activa contemplación que, en el gozo estético compartido, se abra a nuevas posibilidades creativas de plenitud humana personal. Las fronteras del trayecto de la narrativa vanguardista ponen de relieve las relaciones que se establecen entre el arte y la vida, que tienen su piedra de toque en la discusión sobre el poder de la mímesis para representar la realidad. Los procedimientos metaficticios apuntan a la representación mimética como proceso de construcción de mundos imaginarios alternativos a través del lenguaje en el que se sostienen.

En cuanto a la estructura de la tesis, me gustaría hacer un par de observaciones. Como nota previa, tengo que indicar que mi objetivo no es historiográfico. Entre otras razones, la

más arbitraria se debe a que se presenta en un Departamento que incluye la Teoría de la Literatura pero no la Historia de la Literatura. Que sin historia no hay teoría constituye un presupuesto clásico desde la Filosofía de la Historia, aunque no sea imprescindible para ocuparse de la teoría llevar a cabo una investigación historiográfica exhaustiva. Sin querer detenerme en tal terreno, valga esta justificación previa que se irá concretando, de acuerdo con los métodos de la crítica, en la primera parte de esta tesis. Dividida en dos bloques, el segundo, dedicado a la narrativa de Jarnés, pretende aclarar, en relación con la obra de este autor y con el panorama narrativo en que se desenvuelve, los principios estéticos avanzados en la primera parte. En cuanto a esta, dividida a su vez en dos capítulos, el primero trata de situar las coordenadas históricas y teóricas en que surge el proyecto narrativo dentro un círculo intelectual concreto. En el segundo, la fuerza comunicada por el momento inicial trata de ser descrita en sus resultados más maduros, tanto en el terreno de la novela como de la biografía. Para marcar los límites entre uno y otro capítulo, la elección de fechas, inevitablemente convencional, no responde, sin embargo, a un capricho arbitrario como trato de justificar en su momento. Dentro del segundo capítulo, la parte dedicada a la biografía quiere servir de introducción y apertura al último capítulo. El aparente salto atrás cronológico que se produce en este ha de considerarse, en palabras de Ortega, una "vuelta táctica" para regresar al eje estético que vertebra la la propuesta narrativa que representa de modo sobresaliente Benjamín

Jarnés.

He utilizado un doble sistema de cita. Para evitar el exceso de notas a pie de página, por las constantes referencias a Ortega y a artículos de la *Revista de Occidente*, añado en el cuerpo del trabajo, tras cada cita o alusión a las ideas que sostiene un autor, su apellido, el año de publicación del libro -el tomo y el número si se trata de un artículo de la *Revista de Occidente*- y la página correspondiente, datos que podrán encontrarse en la bibliografía final. Para evitar un discurso farragoso, he preferido introducir notas allí donde cabía hacer alguna sugerencia, incluir alguna bibliografía suplementaria, aclarar términos o, también, indicar las derivaciones de determinadas afirmaciones que merecían ser desarrolladas con más detenimiento.

Sólo me cabe añadir que el transcurso de varios años leyendo la obra de Jarnés me ha proporcionado una intimidad que llega a ser benefactora y agobiante a partes iguales. Si a esta situación se suma la deuda de intentar completar una tesis doctoral, sin que el autor tratado desmerezca a causa de las limitaciones personales del crítico, se comprenderá que el final de este trato asiduo me haga compartir aquella "risa alerta, exijente, que, como la marcha de los atáxicos calle abajo, no pueden ellos, no la puede nadie contener", de la que hablara Juan Ramón Jiménez y que me ha parecido siempre escuchar en la amistosa alegría de Benjamín Jarnés.

Llega el momento final de los agradecimientos. En primer lugar, debo en lo personal haber podido llevar a término esta tesis a mis padres, sin cuyo apoyo existiría de un modo muy diferente. A ellos se la dedico. La investigación realizada ha sido posible gracias a la beca Complutense pre-doctoral que me fue concedida en 1994 por la Universidad Complutense de Madrid para poder desempeñar mi labor en el Departamento de Filología Española I. En la Biblioteca de la Fundación Ortega y Gasset he podido acceder sin prisas pero rápidamente a sus fondos. No quiero acabar sin referirme al profesor D. Antonio García Berrio, a cuyo asesoramiento y dirección tanto debe la elaboración de esta tesis.

I.

LA ESTÉTICA

DE BENJAMÍN JARNÉS

La estética que sostiene la obra de Benjamín Jarnés no puede desvincularse del círculo orteguiano. Tal aseveración no pasa de ser un lugar común en la crítica que se ocupa de la novela de esta época tanto desde una perspectiva general como, más concretamente, desde el estudio del autor aragonés. No obstante, este punto se ha convertido, implícitamente, en una piedra de toque a la hora de valorar la obra de Jarnés o la de sus compañeros de promoción[1].

No pretendemos insistir en un asunto ya trillado para aportar una luz definitiva, pues no se trata de identificar formulaciones simétricas e incluso idénticas (GRACIA GARCÍA, 1988: 19-20). Quienes han rechazado la forma de novelar de Jarnés -en cuya figura me permito condensar ahora el significado que la novela vanguardista ha proyectado en nuestra historia literaria- se han apoyado en la supuesta dependencia o seguidismo de los dictados orteguianos para señalar a estos como factores que habrían perjudicado la necesaria autonomía de la novela como forma estética que posee una peculiar y propia sustancia ética (AUB, 1945; NORA, 1973). Aquellos otros críticos que han reivindicado, justa y oportunamente, la herencia de Jarnés han insistido en sus personales supuestos estéticos e ideológicos, en ningún modo reducibles al patrón orteguiano (FUENTES, 1969, 1976, 1989)[2].

---

[1] En el apartado correspondiente de esta tesis (1.2.3) se lleva a cabo un examen detenido de las opiniones de la crítica al respecto. Aquí nos limitamos a introducir la discusión.

[2] Víctor Fuentes considera que Jarnés posee una original e innovadora concepción sensualista-vitalista, analizable a la luz de las teorías de Marcuse. En este sentido, sitúa al mismo

El camino de investigación que queremos seguir en esta primera parte vuelve al punto de partida. Es necesario, a nuestro modo de ver, repensar la conexión que existe entre el pensamiento orteguiano, centrado en los dos conceptos básicos que acuñó -el de perspectiva y el de circunstancia-, con el desarrollo de la propia teoría acerca de la novela. Este primer paso nos ayudará a iluminar los dos polos que entran en relación dialéctica. Por un lado, el afán de claridad que Ortega siempre se propuso, afán desarrollado en sus múltiples acercamientos al terreno de la literatura[3], contribuye a delinear la trayectoria de la denominada <<novela deshumanizada>>. Por otro lado, dicha trayectoria, cuyo rechazo de la tradición realista-naturalista arrastraría al género hacia la metaficción (FUENTES, 1989: 9), descubre nuevas sendas para ajustar el valor radical con que Ortega emplea el término <<deshumanización>>. Teniendo en cuenta su

---

nivel a Ortega, Freud, los vitalistas alemanes, Schiller, los poetas eróticos alemanes como autores que mayor huella han dejado en esta concepción (Víctor Fuentes, "La dimensión estético-erótica y la novelística de Jarnés", *Cuadernos Hispanoamericanos* 235 (1969), en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica II* (Madrid: Taurus, 1983), 241).

[3] Prestaremos especial atención en la parte segunda, dedicada a la narrativa de Benjamín Jarnés, a *La deshumanización del arte* así como a las *Ideas sobre la novela*. En esta primera, en cambio, preferimos mirar más allá, atender a la obra en que Ortega aporta el núcleo de su filosofía: *Meditaciones del Quijote*. En este su primer libro es imposible desgajar de su condición literaria la filosófica. No es esta un adorno sino la propia consistencia, la argamasa con que se revela tal filosofía (Julián Marías (ed.), en José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Cátedra, 1990²), 20. En cuanto a las obras de Ortega citamos siempre por las *Obras Completas* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 12 vols. (a partir de ahora utilizaremos la abreviatura habitual de *O.C.*). Junto a las *Meditaciones*, atenderemos igualmente a *El tema de nuestro tiempo*.

alcance podemos, de nuevo, iniciar el recorrido, en sentido inverso ahora, desplazándonos hacia el territorio de la novela desde los fundamentos que el pensamiento estético de Ortega propone.

No debe pasarse por alto que al mismo tiempo que Ortega y Gasset bosquejaba una serie de aproximaciones en torno a la novela no sólo se estaba produciendo una renovación del género que ha transformado su fisonomía e impulsado su vitalidad a lo largo de todo este siglo sino que este mismo proceso arrastraba consigo todo un replanteamiento teórico, llevado a cabo de modo destacado por escritores del mundo anglosajón[4].

---

[4] Es bien conocida la trayectoria de la novela en este siglo, a partir de la renovación que del género narrativo impulsaron las obras de M. Proust, J. Joyce, F. Kafka o V. Woolf y que continuaron tanto los novelistas europeos (desde A. Gide hasta A. Robbe Grillet) como norteamericanos (S. Fitzgerald, W. Faulkner, J. Dos Passos, etc). Véase por ejemplo en el ámbito europeo los trabajos de René M. Albérès, *Histoire du roman modern* (París: Albin Michel, 1962) o *Métamorphoses du roman* (París: Albin Michel, 1966) (existe una clásica traducción española, *Metamorfosis de la novela* (Madrid: Taurus, 1971)).

Un estímulo básico en el estudio del género narrativo vino en los años veinte proporcionado por los prólogos de Henry James a sus novelas, donde exponía el modo que tenía de resolver los problemas técnicos de perspectiva y focalización de la materia narrativa (Henry James, *The Art of the novel* (Boston: Northeastern University Press, 1984). En 1925 Percy Lubbock, sobre la base de la aportaciones de James, propuso la ya clásica distinción entre "showing" y "telling" (narrar o mostrar) que proyectó sobre su también conocida distinción en el ámbito de la focalización entre "escena" y "panorama" (Percy Lubbock, *The craft of fiction* (London: J. Cape, 1965); Norman Friedmann, "Point of view in Fiction: The Development of a Critical Concept", en Robert Murray, *The Novel. Modern Essays in Criticism* (New Jersey, Englewood Cliffs, 1969), 152). Otros dos libros clásicos en el mundo anglosajón, escritos en la década de los veinte fueron escritos por E. M. Forster (1927), *Aspects of the Novel* (London: E. Arnold, 1958) (vers. española, *Aspectos de la novela* (Madrid: Debate, 1990³) y por Edwin Muir (1928), *The Structure of the Novel* (London: Hogarth Press, 1968).

Simultáneamente, los formalistas rusos, especialmente Boris Tomachevsky y Victor Shklovsky, desarrollaban estudios fundamentales sobre el funcionamiento del género narrativo, desconocidos en Europa Occidental hasta la eclosión del estructuralismo (ERLICH, 1955; TODOROV, 1965; GARCÍA BERRIO, 1973). El recuerdo de estos datos ya conocidos tiene por finalidad recalcar el espíritu común que flotaba en la época de atención a la novela, a la que se estudiaba desde perspectivas coincidentes. Los matices y peculiaridades, que proceden fundamentalmente de la metodología y finalidad de las diferentes aproximaciones, no pueden ocultar la confluencia de intereses y de enfoques[5].

Sin embargo, no nos basta con describir relaciones. El móvil que nos anima es intrínsecamente teórico. La metáfora que Ortega empleó por vez primera en *Personas, obras y cosas* conviene a la determinación del trayecto que recorre la llamada novela vanguardista, novela intelectual, novela lírica o, con un término más genérico, narrativa deshumanizada[6].

---

[5] J. Ortega y Gasset distingue también entre el narrar, el describir y el presentar (J. Ortega, *O.C. III*: 390-393, 413-415). Mariano Baquero Goyanes supo sintetizar magistralmente la tradición anglosajona de Lubbock, Muir y Forster, que con el <<New Criticism>> americano alcanzó su punto culminante, con su formación orteguiana (M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual* (Madrid: Castalia, 1989), 65-70; 79-87; *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?* (Murcia: Universidad de Murcia, 1993²), 42-44).

[6] "Novela intelectual" es un marbete que sirve para designar tanto la novelística de Pérez de Ayala (Andrés Amorós, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala* (Madrid: Gredos, 1972) como la de Jarnés u otros novelistas que, como éste, pretendieron la renovación del género. La vaguedad de su

Muchos años después, en una conferencias que han sido reunidas en sus *Obras Completas* bajo el epígrafe *Sobre la razón histórica*, Ortega insistía en que "el hombre tiene el alma dinámica de una flecha que hubiera en el aire olvidado su blanco" (ORTEGA, 1983, XII: 151). Se ha hablado del fracaso o de la incomprensión que esta propuesta narrativa ha sufrido o ha padecido[7]. Tanto una como otra opiniôn crítica coinciden en que la discontinuidad del proceso vanguardista respecto del género de la novela es una de sus características esenciales (razón por la cual se ha preferido denominar la práctica novelística de esta época, de difícil encasillamiento según la

---

contenido permite que sea aplicado como un común denominador a obras que parten de postulados estéticos diversos e, incluso, divergentes (Pilar Martínez Latre, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979), 46-47). Darío Villanueva incluye a los dos autores citados en el segundo volumen de *La novela lírica* (pp. 11-14), pero deja indeterminada la diferencia entre novela intelectual y lírica. En el libro clásico de Ralph Freedman, "las novelas líricas no son determinadas por ninguna forma preordenada sino por la manipulación poética de tipos narrativos que los escritores han encontrado ya hechos o que han construido dentro de la tradición existente de la novela" (R. Freedman, *La novela lírica* (Barcelona: Barral, 1971), 15-16). Esta apelación a los procedimientos transformativos sobre la tradición y las implicaciones teóricas y críticas de una nueva "perspectiva" nos parece fundamental para configurar la arquitectura de la novela de Jarnés de acuerdo a "la capacidad del sujeto para transformar las vivencias en experiencia artística, en imágenes traductoras del momento percibido" (Ricardo Gullón, *La novela lírica* (Madrid: Cátedra, 1984), 18). Desde una posición descriptiva Víctor Fuentes subraya la intersección, en el caso jarnesiano, del carácter lírico y ensayístico de sus novelas, hecho que contribuiría a disolver las fronteras de los géneros (Víctor Fuentes, *Bio-grafía y metaficción* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989), 27). Jordi Gracia encuentra adecuado y respaldado por sectores de la crítica contemporánea de Jarnés el marbete de novela "lírico-irónica" (Jordi Gracia García, *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988), 125-129.

[7] Corresponde cada una de estas valoraciones a las dos tendencias de la crítica que al comienzo indicábamos.

concepción tradicional del género, como prosa vanguardista (HERNANDO, 1975)). La versión más suspicaz respecto de este tipo de novela achaca su consunción a factores intrínsecos, que ya hemos mencionado, y a factores externos: la "reacción humanizadora" de los años 30. La versión reivindicadora insiste en la absoluta contemporaneidad de este "ensayo" novelístico dentro del ámbito cultural europeo (GRACIA GARCÍA, 1990: 129), a la vez que en su condición precursora de la novela experimentadora que representaría el <<noveau roman>> en los años 60 (FUENTES, 1989: 7-11). En esta primera parte se quiere discutir la necesidad íntima, la coherencia estética de una tentativa narrativa desde su interior mismo, con el fin de llegar a delimitar en un paso posterior -la segunda parte- si la "inutilidad" de esta novela puede ser positivada, no ya en relación con la experiencia literaria europea contemporánea o futura, sino en relación con sus propios presupuestos y límites ficcionales[8].

Nos acercamos a esta novela y, en especial a Benjamín Jarnés, con el interés de dar razón de una trayectoria, que contiene en sí misma, como trataremos de demostrar, conciencia <<narrativa>>, es decir, conciencia de su propio devenir. El ir discurriendo que caracteriza, según creemos, a la <<novela deshumanizada>> nos estimula a utilizar la <<razón

---

[8] Adelanto que "inutilidad" es palabra tomada en el mismo sentido con que se desarrolla en *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, (Madrid: Revista de Occidente, 1926) (Madrid: Espasa-Calpe, 1934) (2º edición revisada y ampliada) en virtud de una estética de espectadores, que se acercan a la realidad "desinteresadamente".

histórica>>. Si la *theoría* consiste en ver esclarecido de un golpe la enorme perspectiva del mundo (ORTEGA, 1983, I: 317)[9], la *razón histórica* revela la estructura de la realidad humana como un continuum no solidificado del que es posible dar cuenta siguiendo las <<conexiones>>, el proceso de formación de los hechos que nos suceden[10]. El método <<genealógico>> no se reduce a la búsqueda historicista de antecedentes sino que tiene en la cadena histórica la razón sustantiva de "lo que al *hombre le ha pasado*" (ORTEGA, 1983, VI: 50)[11], pues la búsqueda

---

[9] J. Ortega, *Meditaciones del Quijote*, (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914). (En la edición de Alianza Editorial, *O.C. I*, 309-400).

[10] Podemos así vincular la necesidad intelectual de <<dar razón de>>, esto es, de entender la tarea crítica como una labor de sentido en segundo grado, con la estructura de la <<razón histórica>>. La tarea crítica es un acto cultural creador que no extrae el "logos" de algo que todavía era insignificante -por ello, la llamo de segundo grado- (J. Ortega, *O.C. I*, 321) sino que va descubriendo la íntima necesidad de la obra, la coherencia ofrecida pero no patente que dimana del significado poético (Antonio García Berrio, *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)* (Madrid: Cátedra, 1994²)). Así es como creemos que debe entenderse la afirmación de Ortega de que la obra genial de arte no se entrega como la verdad científica sino que "se rinde, si acaso, al culto meditativo" (J. Ortega, *ibíd.*: 327). El acceso al significado poético constituido según diseños de espacialización imaginaria resulta "efectivamente tardío y resistente al encuentro inmediato" porque tal diseño "es un rasgo profundo, aunque por ello decisivo" (A. García Berrio, *ibíd.*, 529). Precisamente para Ortega "la meditación es el movimiento en que abandonamos las superficies [...]. Cuando meditamos tiene que sostenerse el ánimo a toda tensión; es un esfuerzo doloroso e integral" (J. Ortega, *O.C. I*, 321).

[11] Por la proximidad de las ideas expuestas, utilizamos para sopesar las ideas orteguianas sobre la <<razón histórica>> tanto sus conferencias *Sobre la razón histórica*, fechadas en los años 1940 y 1944 en Buenos Aires y Lisboa respectivamente, como el opúsculo del que corresponde la cita inserta en el cuerpo del texto, *Historia como sistema*. Se ha incorporado a las *Obras Completas* aunque no fuese publicado en castellano sino en una traducción inglesa en 1935, "formando parte del volumen *Philosophy and History* dirigido por KLIBANSKY y editado en la Oxford University Press" (J. Ortega,

de las relaciones tiene por fin descubrir la estructura esencial de las cosas ligadas entre ellas al que quiere comprenderlas (ORTEGA, 1983, I: 312-314).

La <<razón histórica>> ha de tener en cuenta la situación en que se circunscribe los hechos que se analizan si se quiere obtener el riguroso concepto de tal acontecimiento[12]. Este "situarse" origina varias consecuencias cuyo alcance importa a nuestros intereses. Plantea, en primer lugar, la posibilidad de adquirir el sentido del trayecto frustrado o "inútil" de la novela vanguardista, siendo aquel un sentido que procede de su propia arquitectura teórica y no sólo de condiciones sociales, de una sustancia ética, en apariencia incumplida, que caracterizase a la novela o de una condición precursora que no logró cuajar en su momento. Los conceptos de perspectiva y circunstancia permiten calibrar la fuerza y la constitución de una propuesta que tiene, como producto humano, una "estructura somática": un "yo" que es *yo y su circunstancia* (ORTEGA, 1983, I:322).

O.C. VI, 12). Como puede verse, estos libros no fueron difundidos hasta mucho después de que el trayecto narrativo vanguardista hubiese concluido. No resta un ápice de valor a nuestra interés por ellos porque este no pretende mostrar que los autores tratados empleasen este método sino que la <<razón histórica>> constituye no un punto de partida sino un punto de llegada que nos permite reinterpretar la evolución del trayecto elegido de atrás hacia adelante: iluminar la trayectoria desde la conclusión, desde el punto final (repensar el ciclo completo desde el fin, teniendo en cuenta el planteamiento heideggeriano de que el hombre es un ser-para-la-muerte a la vez que la vida es el tener que hacer orteguiano en virtud de su circunstancia -la más radical de las cuales es la muerte-).

[12] Para el contenido de "concepto" en la filosofía orteguiana, véase más adelante la sección 2.1.1..

Sin embargo, esta propuesta narrativa no es un <<sujeto>> que pueda salvarse por sí solo si salva su circunstancia (ORTEGA, ibíd.). Como producto cultural, en la dirección orteguiana del momento de seguridad, de firmeza, de claridad de la vida (ibíd.: 355), requiere a su vez interpretación: la misión crítica de arrojar luz sobre lo que la historia ha velado, desde una condición histórico-social; pero también de atender al <<sujeto>> del texto como <<sujeto hermeneútico>> que plantea el problema fundamental de la comprensión al intérprete en la medida que la evolución literaria impugna las formas heredadas, combinándolas con otras nuevas así como renovando críticamente cosmovisiones y estilos (CUESTA ABAD, 1991: 235-244).

Para Ortega "todo hacer humano es ininteligible si no procuramos descubrir y representarnos la <<situación>> que lo ha provocado" (ORTEGA, 1983, XII: 281). La <<razón histórica>> cimienta el sentido descansando sobre la circunstancia, que no puede ser interpretada sino perspectivistamente (ORTEGA, 1983, I: 321-322). Apunta la comprensión hermeneútica hacia la condición inevitable y salvadora de la tradición. Pero la tradición consiste en un camino de doble dirección, pues, como señala Gadamer, "*el comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición*, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación" (GADAMER, 1993: 360). Ni el pasado ha de solidificarse -"el rasgo verdaderamente reaccionario" (ORTEGA, 1983, I: 325)- ni ha de

suponerse que la fusión de horizontes (GADAMER, 1993: 376-377) permite al intérprete crear parte del significado textual (CUESTA ABAD, 1991: 51-52). El concepto de horizonte, que pertenece esencialmente al de situación (GADAMER, 1993: 372), incide en la evidencia del <<perspectivismo>> histórico en la constitución hermeneútica de las atribuciones de significación (GARCÍA BERRIO, 1994: 294).

Acercarse a la tradición, según la primacía hermeneútica de la pregunta (GADAMER, 1993: 439-458), no significa en nuestro caso relativizar la consistencia única del significado poético. Nuestro interés radica en una tarea crítica hincada en la *historia entendida como espacio donde el hombre* "se va haciendo un ser en la serie dialéctica de las experiencias" (ORTEGA, 1983, VI: 41). Atraer el pasado hacia el presente implica desplazarse a la situación de otro hombre para comprenderlo reconociendo su alteridad (GADAMER, 1993: 375). Ese camino de doble dirección no anula la perspectiva en la fusión de horizontes (GADAMER, ibíd.:456) si acertamos a reconocer en el propio horizonte comprensivo del presente (ibíd.: 377) la historicidad de la tradición, en el sentido de <<*razón narrativa*>>. La *experiencia hermeneútica* que tiene que ver con la tradición (ibíd.: 434) y que es propuesta aquí en relación con Ortega, no olvida que "*ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse*" (ibíd.: 372). No agotarse inagura el espacio propio de la perspectiva, que consiste fundamentalmente en una apertura a y hacia la realidad, que convierte la verdad en una dimensión vital que posibilita la

transformación de aquella.

El inexorable afuera que preside el vivir de cada uno (ORTEGA, 1983, XII: 140) necesita apoyarse en esta razón vital que es constitutivamente histórica (ORTEGA, 1983, III: 200-201). No se trata de la experiencia reflexiva ente un tú y un yo que luchan por un *reconocimiento recíproco* (GADAMER, 1993: 435-436). Es cierto que el peligro que acecha a la <<razón histórica>> que Ortega desarrolla estriba en una recaída en la *conciencia histórica* que elaboraron las ciencias del espíritu, y entre sus representantes Dilthey[13], y que dirigiría el *sistematismo de la historia a la pretensión especulativa de* una historia universal[14]. Pero si se acepta que el alcance de que el hombre no tiene naturaleza sino historia (ORTEGA, 1983, VI: 41) rompe con el esencialismo de una historia universal que se desenvuelve en dirección a su consumación, podremos comprobar que la apertura hacia el otro no se limita a "que debo estar dispuesto a dejar valer algo contra mí, aunque no haya ningún otro que lo vaya a hacer valer contra mí" (GADAMER, 1993: 438), sino que debo estar dispuesto también a aprender/ aprehender lo que el otro quiere ofrecerme para devolverlo trasplantado en la situación hermeneútica propia.

---

[13] Véase un resumen de las relaciones intelectuales entre Ortega y Dilthey en Julián Marías, *Ortega. Las trayectorias* (Madrid: Alianza Universidad, 1983), 318-325.

[14] "Hacer desaparecer (*Verschwinden*, dice Hegel) lo que hay ahí y, a la par, integrarlo en nosotros" porque "hallamos que la historia universal no es sino la situación íntegra del hombre, que comprende todas las demás situaciones y representa la realidad concreta y total que ha sido el destino del hombre en su completo desenvolvimiento histórico" (J. Ortega, *O. C. XII*, 263-284).

La perspectiva, desde la postura estrictamente filosófica, lejos de relativizar el acceso a la verdad se dirige hacia esta en la medida en que el hombre descubre que su naturaleza es historia. La perspectiva atañe al modo de desplegarse su naturaleza históricamente. Cuando Ortega afirme que "lo más hondo del libro [...] es siempre lo que parece más adjetivo y superficial: la estructura de la novela como tal" (ORTEGA, 1983, III: 400) está encaminándose, por el lado de su pensamiento estético, al terreno común de la perspectiva. Pues si la "*vida* es peculiaridad, cambio, desarrollo; en una palabra: *historia*" (ORTEGA, 1983, III: 198) el <<realismo>> de la novela, es decir, la *revelación imaginaria de la realidad* por medio del arte no se sostiene sobre la materia sino sobre la forma de la vida (ORTEGA, 1983, III: 401). Perspectiva es entonces apertura no a una infinitud de significados sino al "orden y la forma que la realidad toma para el que la contempla" (ORTEGA,ibíd.: 236). Al tornarse perspectivista la realidad, la posibilidad de la verdad deja de ser una abstracción para encarnarse históricamente. El amor a la perfección de lo amado conduce no a su esclarecimiento definitivo sino a la patentización de la posible plenitud del significado que dentro de toda cosa está indicada, y que consiste en el perfeccionamiento de la perspectiva por la multiplicación de sus términos y la exactitud con que se reacciona ante cada uno de sus rangos, "en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones" (ORTEGA, 1983, I: 311; 321-322).

El estudio que hacemos en esta primera parte sobre la mutación del género de la novela se ahínca en esta condición de la *<<razón hermeneútica>> como <<razón narrativa>>*. "La mutación <<sustancial>> es la condición de que una entidad pueda ser progresiva como tal entidad, que su ser consista en progreso. Ahora bien: del hombre es preciso decir, no sólo que su ser es variable, sino que crece y, en este sentido, que progresa. El error del viejo progresismo estribaba en afirmar *a priori* que progresa hacia lo mejor. Esto sólo podría decirlo *a posteriori* la razón histórica concreta." (ORTEGA, 1983, VI: 42). Lo que la tradición media y el intérprete acepta no debe ser entendido sólo como algo que puede hacerse valer contra mí sino que debe ser aceptado en su sentido nuevo de gratuidad: a favor mío -aunque me contraríe; de modo que la respuesta del intérprete consiste en una transmigración a la perspectiva del otro para ofrecerle, no ya como imposición de la identidad sobre la alteridad, la razón histórica concreta que ha visto fluir en la propia estructura de la tradición. Es adecuado entonces hablar de fusión de horizontes si con ello se significa que la tarea del comprender se orienta en primer término al sentido del texto (GADAMER, 1993: 450) con lo que el acontecimiento del comprender supone "una transformación hacia lo común" (ibíd.: 458) que configura el espacio abierto hacia el que la tradición sigue generando preguntas. La pregunta orientada hacia el sentido acerca la tradición al momento de comprender como respuesta a la invitación que formula a la pregunta, "una dimensión de profundidad desde la que la tradición alcanza a los que viven en el presente"

(ibíd.: 554). Así pues el sistematismo de los hechos y acontecimientos -en el caso presente, de la narrativa vanguardista- "reobra y se potencia en la historia como *cognitio rerum gestarum*" (ORTEGA, 1983, VI: 43). Este conocimiento, que se revela como afán de comprensión (ORTEGA, 1983, I: 313-314), no puede desgajarse de la propia estructura narrativa en que los acontecimientos van cobrando significado al situarse sobre el eje del relato (LOZANO, 1987: 138-139) cuyo análisis, atento a su fundamento lingüístico, "consiste en llegar a una descripción estructural de la ilusión cronológica" (BARTHES, 1970: 24).

Aquella situación hermeneútica, a la que antes aludíamos y que es propia del intérprete, ejerce su labor sobre la tradición como un formante del valor poético (GARCÍA BERRIO, 1994: 135). Por ello, al analizar el pensamiento estético de Benjamín Jarnés sobre el paisaje de fondo de las vanguardias, no nos encontraremos con una negación del arte del pasado (el realismo literario) que pretenda afirmar una alternativa radical sino que, por el contrario, entre sus tentativas y ensayos de superar el arte anterior llegará a descubrir que quizás "no haya otra forma más radical de hacer desaparecer algo que absorberlo y asimilárselo" (ORTEGA, 1983, XII: 262). Seguir el sistema de normas y principios convencionales asumidos por un autor o grupo de autores, sistema que respecto de la narrativa de vanguardia es asumido como contrapunto, refuerza paradójicamente la no arbitrariedad del significado poético (GARCÍA BERRIO, 1994: 149). Si se aplica la <<razón

histórica>> la convencionalidad, que por sí misma conduce a un relativismo coyuntural histórico (GARCÍA BERRIO, ibíd.: 251), contribuye a evidenciar los principios de necesidad estética que se manifiestan diversamente en la realidad histórica concreta. La lucha entre lo *convencional positivo* y lo *convencional negativo* (GARCÍA BERRIO, ibíd.: 149) repercute en estos autores de vanguardia, cuyos movimientos son los herederos últimos de la modernidad (PAZ, 1990) y de sus obsesiones (BLOOM, 1973).

En esta dirección, el estudio de la estética jarnesiana no puede dejar de lado el horizonte histórico y cultural sobre el cual modela su silueta ni tampoco olvidar que desempeñar la labor crítica propuesta tiene que atender a un intento sistemático de mostrar, bajo las formas del "contenido" y la expresión que las obras particulares adoptan, la "sustancia" histórica que cimienta esta trayectoria (GARCÍA BERRIO, ibíd.: 489)[15]. Así se puede retomar el sentido de la experiencia

---

[15] El emplazamiento del profesor García Berrio de una "*Teoría de la Crítica como metodología de la individualización intencional del texto*" (A. García Berrio, *Teoría...*, 489) que consiste "en un *encuentro con la historia* [y] en progresivo adensamiento, en la medida en que las variables de historicidad se perfilan como responsables directas de la articulación diferenciada de las *sustancias* genéricas en *formas* singulares y en último extremo *únicas*" (ibíd.: 641) exige elaborar una potente síntesis intelectual.Ya Wellek y Warren alertaban sobre la necesidad de una historia literaria que fuese historia y al mismo tiempo literaria (R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria* (Madrid: Gredos, 1974⁴), 303. De igual modo Claudio Guillén asigna al historiador de la literatura la tarea de contribuir "significativamente a nuestra mejor inteligencia del proceso humano como articulación de partes y fuerzas diversas entrelazadas, como diálogo entre la continuidad y el cambio, y como la incansable creación de un <<orden>> tras otro -social y cultural- de una pluralidad de mundos (C. Guillén, *Teorías de la historia*

hermeneútica a la que la tradición accede (GADAMER, 1993: 434) como un ámbito de mutuo intercambio. Dejar al otro que acontezca en la comprensión significa descubrir su razón. Si la narrativa de vanguardia desapareció, sin dejar apenas rastro, la tarea crítica actual debe poner en práctica la<<razón histórica>> para analizar el trayecto concluso de aquella en la medida que tal razón es inmanente a ese trayecto. No es una razón metafísica que dote de sentido a lo que no lo tiene sino que *evidencia* la razón que informa la historia. Es, por tanto, una razón inmanente a aquella misma (ORTEGA, 1983, XII: 329).

Puede ejercerse la <<razón histórica>> con el fin de aclarar en qué consistió, a qué respondía y hacia dónde apuntaba la propuesta narrativa de Benjamín Jarnés. Las respuestas que a tales requerimientos puedan darse incluyen también una dimensión política. Estudiar esta realidad histórica tiene en cuenta la "preocupación patriótica" de estos escritores. Escribían desde la circunstancia española (ORTEGA, 1983, I: 327-328, 337-340, 360-364; VIII: 18-19; X, XI) y su aportación a los problemas que se les plantearon quiso ser española.

Sobre el fondo de la *Revista de Occidente* intentamos conseguir este objetivo. Jarnés colaboró en muchísimas revistas literarias y en diferentes periódicos, tanto

---

literaria (Madrid: Espasa-Calpe, 1988), 248). En resumen, la historia literaria no presupone necesariamente relativismo aunque atienda como centro de interés a la diversidad.

españoles como hispanoamericanos[14]. La elección de la revista de Ortega resulta evidente teniendo en cuenta las premisas de las que se parten: más allá de investigar la influencia de Ortega, se quiere atender a la comunidad de intereses de un grupo de españoles, intereses que cristalizaron en torno a la figura de Ortega y de la revista que propulsó. El paisaje de la *Revista de Occidente* enriquece la personal vicisitud literaria de Jarnés al establecerla en un marco de referencia que es, a la vez, perspectiva y circunstancia del autor. El trayecto estético de Jarnés conjuga igualmente el literario y el vital (FUENTES, ZULETA). Acercarse a él procede, sobre todo, de un deseo de dar respuesta al aparente <<camino truncado>> de la novela vanguardista en la figura de uno de sus máximos exponentes.

---

[14] Para hacerse una idea puede consultarse: Juan Domínguez Lasierra, *Ensayo de una bibliografía jarnesiana* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988), 54-100. Acerca de la generosidad de Jarnés con las revistas nacientes, vid. "Revistas nuevas", *Revista de Occidente* XV, 44 (1926): 263-266. (Recurrimos en adelante a la abreviatura *ROcc.*).

1. LA NOVELA Y LA REVISTA DE OCCIDENTE (1923-1930)

1.1. Planteamiento y alcances

Que la *Revista de Occidente* se alza como un castillo de solidez intelectual y un faro de lucidez en el análisis de los problemas que en el primer tercio del siglo XX se plantearon a la historia de la cultura occidental no pasa de ser ya un tópico. El acierto o desacierto con que sus colaboradores, figuras de primer orden en el panorama nacional e internacional[17], respondieron a cuestiones acuciantes de su época no resta valor alguno al interés que demostraron por ofrecer a los lectores españoles, y también a los lectores del mundo hispánico, las novedades de una época tan inquieta[18]. En

---

[17] Respecto a Benjamín Jarnés, Samuel Putnam decía en 1935 que "probablemente son pocos los países de Europa en que Jarnés y su obra no sean conocidos. Lo mismo puede decirse de la América Española, a cambio de que en ésta del Norte (salvo algunos hispanistas) se le ignore. Jarnés se ha hecho un escritor <<internacional>>" (Samuel Putnam, "Benjamín Jarnés y la deshumanización del arte", *Revista Hispánica Moderna* II (1935-1936): 17). A continuación lo compara con Giradoux -a quien Jarnés dedicó un artículo en *Cartas del Ebro* (México: La Casa de España, 1940), 199-214, titulado "El arte mágico de Giradoux", reelaboración de otro publicado en el número 45 de la revista *Alfar* en 1924 (pp. 7-10), y que viene a ser un ajuste de cuentas literario con su trayectoria artística-. Demuestra Putnam esa <<internacionalidad>> indicando su selección del prólogo de *Paula y Paulita* para su antología *The European Caravan*, y la presencia del nombre de Jarnés en la famosa revista *Les Nouvelles Littéraires* (ibíd.).

[18] Es sabida la relación de amistad que unió a Ortega con Victoria Ocampo, fundadora de la revista argentina *Sur*, nacida en 1931 bajo la influencia de *Revista de Occidente*, que es su modelo, existiendo un contacto recíproco entre ambas revistas (Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en*

este sentido, uno de los grandes méritos de la revista consistió en "la recepción de lo nuevo" (*Revista de Occidente*, nºs 146-147, (julio-agosto 1993))[19]. No se trata de juzgar lo que otros hombres en otras circunstancias aportaron puesto que el contenido de la <<razón histórica>> impide sobreponer la perspectiva del intérprete por encima de lo interpretado. Sin embargo, dado el hecho de una imposible neutralidad, el acercamiento crítico supone una transmigración de la perspectiva personal al paisaje que se interpreta con el fin de vivificarlo. No se produce un enfrentamiento de perspectivas que se funden en el acontecimiento de la comprensión sino que "*el comprender debe pensarse [...] como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición*, en el que el pasado y el presente se hallan en continua

---

España, (Madrid: Istmo, 1988), 158). B. Jarnés reseña su aparición: "<<Sur>> (Revista dirigida por Victoria Ocampo)", *Revista de Occidente* XXXII, 96 (1931): 314-317. Para no alargar la lista de colaboradores hispanoamericanos, ocasionales o permanentes, puede citarse a Guillermo de Torre, Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Pablo Neruda, etc. Jarnés colaboró con periódicos hispanoamericanos. Un elogio de su actividad cultural en beneficio de Hispanoamérica puede leerse en el prólogo que José Vasconcelos dedicó a *Ariel disperso* (México: Stylo, 1946), libro en que Jarnés recoge las notas que escribió sobre libros y autores hispanoamericanos a lo largo de los años veinte y treinta.

[19] Estamos completamente de acuerdo con Magdalena Mora cuando afirma, en la presentación de este número, que las Notas -"preferentemente de carácter estético y artístico-literario-", algunos de ellos "muy pocos difundidos", lo cual pretendemos remediar en la medida de nuestras fuerzas, "son textos que, como se decía en los <<Propósitos>> que prologaban el primer número de la *Revista*, contribuyen a <<conocer por dónde va el mundo>> en ese momento, y expresan los <<síntomas de una profunda transformación en las ideas, en los sentimientos, en las maneras, en las instituciones>>" (p. 7). Nuestro deseo se orienta a insertar tales Notas en un discurso crítico que revele, como una primera aproximación al conjunto, la estética que impulsa la obra jarnesiana.

mediación" (GADAMER, 1993: 360). Esta mediación ha de sostenerse sobre la <<razón histórica>> como <<razón narrativa>>, que "no acepta nada como mero hecho, sino que fluidifica todo hecho en el *fieri* de que proviene: ve cómo se hace el hecho" (ORTEGA, 1983, VI: 50), con lo que <<narra>> la formación de esos hechos como productos culturales, es decir, como interpretaciones "que el hombre ha fabricado en una cierta coyuntura de su vivir" (ibíd.)[20].

El camino propuesto obliga a llevar a cabo lo que el propio Ortega y Gasset reivindicaba para su revista: el preguntarse incansablemente por la razón de los hechos, hechos en la historia, con lo que conseguir "saber a qué atenerse" (ORTEGA, 1983, VI: 22). La pregunta con que la tradición nos urge, si queremos cuestionarla apropiándonosla para crear una propia tradición futura[21], exige curiosidad intelectual y afán

---

[20] A lo largo del capítulo segundo de esta primera parte, siguiendo de cerca las *Meditaciones del Quijote*, se hará explícito las importantes consecuencias que se desprenden del concepto de cultura como momento de seguridad y firmeza -como momento <<hermenéutico>>- para iluminar la trama teórica de la <<narrativa deshumanizada>> y su intento de trasmutar el género de la novela mediante la biografía. Esta idea, en torno a la cual se vertebra esta tesis, ofrece salidas para reinterpretar el agotamiento de la ficción vanguardista.

[21] Para Ortega "En el hombre que es siempre un heredero y tiene siempre un pasado, todo nacimiento histórico es un renacimiento" (J. Ortega, *O.C. XII*, 204). B. Jarnés dice de Ortega que "Precisamente por ser un legítimo heredero, gusta de arriesgar su fortuna. Así se crea otra mejor, auténtica, personal" (B. Jarnés, *Rúbricas* (Madrid: Biblioteca Atlántico, 1931), 102). Esta concepción de la herencia intelectual tiene, según creo, un origen goethiano. Ortega cita una sentencia de Goethe en un artículo temprano, "La teología de Renan" (*O.C. I*, 133-135), la cual dice que "Lo que se hereda de los mayores hay que conquistar para poseerlo". Marías explica el sentido con que Ortega entendía esta frase en *Acerca de Ortega* (Madrid: Revista de Occidente, 1971), col. El Alción, 176-177.

de claridad. Curiosidad para acercarse a las cosas que reclaman nuestra atención y claridad para lograr sus perfiles más nítidos. Ambas metas del esfuerzo intelectual no estaban ausentes de los <<Propósitos>> de la *Revista de Occidente*:

> "Es la vital curiosidad que el individuo de nervios alerta siente por el vasto germinar de la vida en torno y es el deseo de vivir cara a cara con la honda realidad contemporánea." "¡Claridad, claridad, demandan ante todo los tiempos que vienen!. El viejo cariz de la existencia va siendo arrumbado vertiginosamente y adopta el presente nueva faz y entrañas nuevas. Hay en el aire occidental disueltas emociones de viaje: la alegría de partir, el temblor de la peripecia, la ilusión de llegar y el miedo a perderse" (ROcc, I, 1 (julio 1923)).

El acercamiento a un lapso de tiempo concreto, que abarca la primera etapa de Revista de Occidente, no responde a un capricho arbitrario. Durante esos años se produce un intento renovador que afecta a la novela. La <<nueva novela>> que escribían los Valores Actuales o los Nova Novorum[22] no estaba dirigida contra el pasado inmediato, es decir, contra el tipo de novela escrita por Pérez de Ayala o Gabriel Miró, sino que deseaba ofrecer una alternativa a la tradición del realismo decimonónico, diferente a la de estos escritores[23]. Habría que valorar los antecedentes "novecentistas" tanto como los precedentes "noventayochistas" como la trama teórica con que los novelistas vanguardistas tejerán y destejerán el género

---

[22] Tanto "Valores Actuales" como "Nova Novorum" fueron colecciones que publicaron los libros de estos escritores vanguardistas: Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Valentín Andrés Álvarez, Pedro Salinas, Juan Chabás, Corpus Barga, Rosa Chacel. "Nova Novorum" pertenecía a la editorial de la *Revista de Occidente*, mientras que Valores Actuales era una colección de Ediciones Ulises.

[23] Véanse los elogios de Jarnés al lenguaje mironiano en "Gabriel Miró", *ROcc.*, XXVIII, 83 (1930): 250-253.

narrativo. Sin embargo, esta tarea escapa de los límites propuestos en esta tesis, que quiere orientarse a descubrir las razones de una renovación creadora que quería llegar a cimentar una nueva forma de novelar que acabó naufragando. A esta travesía, donde el "miedo a perderse" estaba incluido entre quienes manejaban las cartas de navegación, se dedica este primer capítulo que, atendiendo a las bases teóricas de esta novela, tiene la intención de perfilar el lugar que ocupa en la historia literaria española.

Esta intención no parte de la tentación historicista de una reconstrucción de época que dé cuenta de la génesis completa del movimiento narrativo vanguardista (GADAMER, 1993: 451). Por un lado, exigiría el esfuerzo ciclópeo de recoger todos los datos de la "historia": documentos, revistas, periódicos, etc. Por otro, la <<parcialidad>> del acercamiento perspectivista que proponemos negaría semejante intento. La interrogación sobre la vanguardia narrativa apunta al sentido que puede aportar la propia situación hermeneútica, mediada por la recepción crítica, aunque desprendiéndose "de los propios prejuicios, desde el momento mismo en que el sentido del texto lo rechaza" (ibíd.: 557). Iluminar el trayecto desvanecido de la novela vanguardista sólo puede llevarse a cabo esbozando el escorzo de una realidad contemplada perspectivísticamente. Se trata de seguir el recorrido de una propuesta que se va haciendo, tal como Ortega sostenía en sus líneas esenciales desde *Pidiendo un Goethe desde dentro* (1932) hasta *Velázquez* (1954). Trazar la biografía de esta propuesta

narrativa atañe a los contraste y dualidades que genera su propio espesor textual como modo interpretado de ser o como materia polémica que se presenta en la distancia histórica. En ambos casos la perspectiva posee un alcance crítico y moderno (BAQUERO GOYANES, 1963: 33).

Rosa Chacel resume en pocas palabras la sensación de que esta novela no alcanzó la meta a que aspiraba y que, quizás, debía haber logrado en la encrucijada histórica en que España estaba ingresando, momentáneamente, en la modernidad, gracias, entre otras cosas, a la acción intelectual apoyada en el desarrollo económico, fruto de la neutralidad durante la Gran Guerra (MAINER, 1981):

> "Pero la novela, que es, por fuerza, paciente y cotidiana, apenas logró apuntar. Si consideramos sus escasos retoños podríamos llamarla lo que no fue" (CHACEL, 1956: 99).

No es este el momento para profundizar en los motivos del "no haber sido" de esa novela. A medida que se avance en la clarificación de los presupuestos que animaban a estos novelistas, al lado de las circunstancias históricas, literarias y personales podrán obtenerse algunas razones de aquel fracaso[24]. Baste señalar que ya Ortega había avanzado en el prólogo "A la edición de sus obras" (1932) que España se

---

[24] Es preciso insistir en que el análisis de los conceptos de perpectiva y circunstancia poseen un valor decisivo para comprobar la formación de una estética novelística que caracteriza a uno de estos escritores, Benjamín Jarnés. No se pretende aplicar estas conclusiones a toda la narrativa vanguardista, sino simplemente ofrecer una aproximación a la estética narrativa de vanguardia en una de sus cristalizaciones españolas más sobresalientes.

lanzó a la aventura intelectual cuando en el Continente soplaban vientos de desánimo (ORTEGA, 1983, VI: 353). El objetivo de este capítulo inicial no estriba, por tanto, en explicar por qué apareció y se esfumó una novela que apenas ha dejado impronta en la literatura española de nuestro siglo. Antes y por encima de las valoraciones positivas o negativas que han recibido estos novelistas (UMBRAL, 1994), es necesario recuperar a estos escritores en un sentido no arqueológico sino atendiendo al valor etimológico del término: retomar, recoger, resucitar lo que el tiempo ha silenciado[25]. La mejor manera de poner en práctica este deseo consiste en darles la palabra para escuchar "sin extraviarse" (GADAMER, 1993: 557) la experiencia histórica e interpretativa que vivieron y que todavía hoy, como tradición posible cuya realidad ya no consista en ser aniquilada (ORTEGA, 1990: 172), puede interpelar a la nuestra. En esta dirección, resulta fructífero el <<perspectivismo>> histórico como vía de acceso que la mediación crítica posee:

> "No existe, por lo tanto, esa supuesta realidad inmutable y única con quien poder comparar los contenidos de las obras auténticas: hay tantas realidades como puntos de vista. El punto de vista crea el panorama" (ORTEGA, 1983, I: 475).

La propia perspectiva es inabdicable pero sólo si se tiene en cuenta que los objetos no pueden establecerse sin el

---

[25] "En una palabra, hay que vencer la pereza del tópico y dar a Benjamín Jarnés lo que todo escritor pide: un juicio honesto basado en la lectura de su obra" (Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*, (Madrid: Alhambra, 1980), 39). Resucitar no se emplea con el significado de exhumar sino de hacer surgir de nuevo, traer a la luz, hacer patente lo que estaba velado por el silencio o la muerte.

paisaje contra el cual recortan su figura. El panorama que crea el punto de vista no procede sólo de la situación del punto ocular que traza la realidad vista. La realidad misma se da en perspectiva a la atención del que mira. El comprender acontece en la interpretación de la perspectiva, es decir, en el "sistema de valoración" que Ortega propone en este mismo ensayo[26]. Se supera el riesgo de una recaída en el subjetivismo si "puesto que lo que importa es la comunicación del verdadero sentido de un texto, su interpretación se encuentra sometida a una norma objetiva" (GADAMER, 1993: 473) en la que consiste *pensar históricamente*, esto es, conseguir que la fusión de horizontes abra el espacio donde la cosa misma esboze su sobreabundancia. Este espacio desplaza y agujerea el paisaje al atraer y centrar la atención sobre un punto radical, que no es otro sino la propia estructura de percepción de una realidad que se ofrece a tal perpectiva. La sobreabundancia acontece en la "transparencia que es la obra de arte" (ORTEGA, 1983, III: 358). En la apropiación de la tradición, que es histórica y distinta de las otras, tiene lugar la experiencia de un <<aspecto>> de la cosa misma (GADAMER, 1993: 565). Comprender la cuestionabilidad, la permanente inestabilidad de algo, es en realidad preguntar, pues la pregunta consiste en poner a prueba posibilidades (ibíd.: 453). De lo cual cabe deducir que la cosa misma presenta tales posibilidades de aproximación sin que por ello sea posible cuestionar la razón -el sentido- que la sostiene como referencia a la que está

---

[26] "Adán en el Paraíso" (*O.C. I*, 473-493).

orientada la pregunta[27]. De este modo pervive, paradójicamente, en la <<deshumanización>> la tradición humanista.

Pues bien, como veremos en el caso de Jarnés, su trayecto tanto literario como vital consiste en un modo de enfrentarse a la circunstancia: la de cada uno, no la de otro[28]. También su producción se ofrece en pespectiva. Si "ver y tocar las cosas no son, al cabo, sino maneras de pensarlas" (ORTEGA, 1983, I: 475), es preciso acercarse a las obras literarias de igual modo: repensar la realidad que ha sido edificada en la literatura. En este sentido, el mundo imaginario inagurado por el arte se somete a unos principios de unidad en que consiste la composición de la obra (BOURNEUF-OULLET, 1983: 73) y que corresponden no sólo a las peculiaridades del lenguaje narrativo sino fundamentalmente a la índole de su estructura, la cual afecta a las técnicas elegidas por el narrador. En último término la composición, esto es, el proceso de intensionalización (ALBALADEJO, 1986: 45-46), está motivado por la *perspectiva* del escritor (BAQUERO GOYANES, 1989: 19) que construye su propia imagen dentro de la obra y con cuyos valores el lector debe coincidir si quiere disfrutar de la obra (categoría de <<autor implícito>>) (BOOTH, 1978: 19,

---

[27] A. García Berrio señala a propósito del cuestionamiento permanente de la obra que "el significado no se altera ni es *alterable*; lo que sí sucede es que el significado es variamente *abordable*[...] Lo plural y vario es la libertad de las respuestas; lo principal, no se olvide, el significado interesante expresado de la gran obra artística" (A. García Berrio, *Teoría...*, 268).

[28] V. Fuentes, "Benjamín Jarnés: aproximaciones a su intimidad y creación", *Cuadernos Hispanoamericanos* 214 (1967): 33-40.

129)[29].

Cuando se afirma que hay que darles la palabra a los escritores vanguardistas, no se quiere dar entender que su obra literaria o ensayística haya sido obviada por la crítica. Anteriormente hemos aludido al caso de Benjamín Jarnés (ZULETA, 1966, 1977; FUENTES, 1969, 1972, 1989; G. DE NORA, 1973; BERNSTEIN, 1972). Con especial relevancia destaca el esfuerzo realizado por la Institución Fernando el Católico con motivo del I Centenario de su nacimiento (1888-1988) para hacer accesibles una parte de sus cuadernos de apuntes (los Cuadernos Jarnesianos, 12 volúmenes) así como la publicación de diversas monografías (GRACIA GARCÍA, 1988; PÉREZ GRACIA, 1988) que se suman a otras anteriores (MARTÍNEZ LATRE, 1979), y entre los cuales se incluye un fundamental ensayo de

---

[29] La perspectiva que inagura el <<autor implícito>>, que no coincide con la figura del narrador ni equivale sin más a la del autor real, proviene de que contar es siempre elegir y esa elección determina la estructura y finalidad de la obra. Esta figura no pone en peligro la autonomía de la obra verbal sino que proporciona la configuración original que singulariza cada obra artística porque deja de entregarse a la materia (a la trama, "plot", en la terminología de la crítica anglosajona: E.M. Forster, *Aspectos...*, 92) para destacar el punto de vista que organiza la obra. Frente al realismo que se derivó de las propuestas de H. James, que desaconsejaban que el novelista dejase huellas de su presencia en la obra, pues la tarea del novelista no era narrar sino dramatizar (Lubbock), W. Booth ha puesto de relieve que "aunque el autor puede elegir hasta cierto punto elegir sus disfraces, nunca puede elegir el desaparecer" (Wayne Booth, *La retórica de la ficción* (Barcelona: Bosch, 1978), 19) de modo que la figura del autor implícito ha de unificar el tema como realización de la idea inicial generadora (*ibíd.*, 327). Precisamente para M. Baquero el *tono no realista* de las obras de Pérez de Ayala de su radical perspectivismo que "supone un efecto crítico, desde el que las cosas y hechos no son aceptados sin previo análisis" (M. Baquero Goyanes, *Perpectivismo y contraste* (Madrid: Gredos, 1963: 242).

bibliografía jarnesiana (DOMÍNGUEZ LASIERRA, 1988).

Darles la palabra significa, ahora, comprobar cómo ellos mediaban las obras de otros escritores, en la situación histórica en que su creación artística estaba fraguando y en el lugar donde su conciencia literaria tuvo sus más significativas fuentes[30]. Nos enfrentamos a un grupo de escritores que, en torno a Revista de Occidente, fueron formando su propia concepción novelística comentando la de otros; con ello cumplieron doblemente con su tarea de críticos. Como ha insistido el profesor García Berrio "la Crítica literaria es un tipo de discurso exegético sobre el discurso literario -un metalenguaje aclarativo- para ilustrar a los lectores de las obras literarias sobre aspectos recónditos e intenciones poco evidentes de sus autores" (GARCÍA BERRIO, 1989: 48). No se trata de hacer crítica sobre la crítica sino de disponerse a una crítica *de* la crítica (TODOROV, 1991: 13-15) con el fin proponer, aunque de modo tanteante, un sistema crítico interior al propio trayecto de la vanguardia narrativa. El problema, aparte de la insolubilidad ya indicada de una mediación neutral, quizás resida en el personal enfoque con que estos críticos medían otras obras, vistas en relación con la propia. Pero es

---

[30] Basta con repasar el *Índice de la Revista de Occidente (hasta 1936)* de Emilio Segura Covarsi, (Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1952) para observar la continuidad con que estos autores colaboraron para esta revista. Un estudio sobre la repercusión de la Revista de Occidente en la formación de minorías es el ya clásico de Evelyn López-Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)* (Madrid: Taurus, 1972).

inevitable y, a la vez, ineludible aceptar que, dentro de las coordenadas del perspectivismo, punto de vista no implica falseamiento de la realidad sino su carácter constitutivo. En "Verdad y perspectiva" Ortega aseguraba que "cada hombre tiene una misión de verdad. Donde está mi pupila no está otra: lo que de la realidad ve mi pupila no la ve otra. Somos insustituibles, somos necesarios" (ORTEGA, 1983, II: 19).

1.2. Perspectiva y crítica ante la <<narrativa deshumanizada>>

1.2.1. *Situación histórico-cultural de la novela vanguardista.*

Los años comprendidos entre 1923 y 1930 representan un periodo de máximo esplendor para las vanguardias españolas. En 1925 se suceden una serie de acontecimientos que dejaron una impronta firme en la historia de nuestra vanguardia. Louis Aragon pronunció una charla sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Rafael Alberti ganó ex-aequo con Gerardo Diego el Premio Nacional de Literatura. En ambas obras se aunaba la tradición y la innovación[31]. Se publica el primer número de la revista *Plural*, que atrajo la atención de Ortega, con lo que su director y redactores -Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés y Valentín Andrés Álvarez- entrarían a formar parte del proyecto de la *Revista de Occidente* y empezarían a

[31] Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 1925); Gerardo Diego, *Manual de espumas*, Cuadernos Literarios 11, (Madrid: Imprenta Ciudad Lineal, 1924).

asistir con regularidad a su famosa tertulia que se celebraba en el piso alto del edificio de Espasa-Calpe en la Gran Vía madrileña[32]. Se celebró ese mismo año la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI), que motivó el ensayo que Ortega publicó en *El Sol* (27-6-1925) con el título de "El arte en presente y en pretérito" (ORTEGA, 1983, III: 420-428). Por último, y más ligado con nuestros propósitos,

> "La Revista de Occidente se ha consolidado en su prestigio y con ella la <<etapa constructiva>> que se anunciaba al final del ultraísmo.Al asentamiento de esta línea contribuyen dos libros, un acercamiento filosófico y una primera historia del arte nuevo: *La deshumanización del arte*, de Ortega, y *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre. La desigual altura de sus autores no mengua su valor como síntoma de una situación concreta" (SORIA OLMEDO, 1988: 133).

Respecto de sus antecesores inmediatos, los semanarios *España* y *La Pluma*, la *Revista de Occidente* despliega una intensa trayectoria internacional que la hermana con otras grandes revistas europeas: *The Criterion*, *Nouvelle Revue Française*, *Neue Rundschau*, *Europäische Revue*, *900* o *Nuova Antología*. Como todas estas revistas, posee una financiación económica cada vez más estable, cuyo sostén son las suscripciones periódicas; demuestran así ser un órgano de expresión de la cultura burguesa liberal (LÓPEZ CAMPILLO, 1972). Este carácter contrasta con la primigenia condición antiburguesa de los movimientos vanguardistas, condición que adquiere un perfil acabado en el movimiento surrealista que

---

[32] Véanse "Años de aprendizaje y alegría", en *Viviana y Merlín*, de Jarnés (Madrid: Ulises, 1930), pp.27-ss; y también el prólogo de *Naufragio en la sombra*, de Valentín Andrés Álvarez (Madrid: Espasa-Calpe, 1930).

acabará escindiéndose, al entrar Aragon con otros miembros en el Partido Comunista. A partir de la nueva década, los años 30, el espíritu de la vanguardia se transforma debido a la creciente tensión política y social que domina el escenario mundial y, particularmente, europeo.

Desde el lejano 1909, fecha en que Gómez de la Serna había traducido el Manifiesto futurista de Marinetti, al que siguió un año más tarde, entre otros, su artículo "Un manifiesto futurista sobre España"[33], la vanguardias hispánicas habían recorrido un largo trecho no exento de dificultades de raíz vinculadas al sustento teórico (TORRE, 1925, 1965, para el doble enfoque de la misma obra por parte de su autor teniendo en cuenta el balance y la perspectiva históricas). Así como la poesía había desarrollado, si no calidad, al menos algunas teorías de fuerte repercusión en España, como el ultraísmo[34], la prosa carecía de una discusión que fuera más allá de las inclasificables obras de Ramón[35].

---

[33] Ambos trabajos, la traducción y el artículo, fueron publicados en la revista *Prometeo* VI (abril 1909): 65-73; vol. XIX, s.f. (1910). Interesante, como todos los suyos, es también, en la misma revista "El concepto de nueva literatura", VI (abril 1909): 1-32.

[34] El ultraísmo, según lo entiende Guillermo de Torre, permitió el posterior cultivo en España del creacionismo de Vicente Huidobro (Guillermo de Torre, *Literatura europeas de vanguardia*, (Madrid: Caro Raggio, 1925); *Historia de las literaturas de vanguardia*, (Madrid: Guadarrama, 1965)). A través de la obra de Gerardo Diego o Juan Larrea puede observarse este paso de ultraísmo al creacionismo en España.

[35] Existe una novela popular, de tintes folletinescos, que será parodiada por escritores como Jarnés -por ejemplo, la "novela blanca" en *Teoría del zumbel* (Madrid: Espasa-Calpe, 1930): "La novela más blanca -porque estamos frente a una novela blanca- puede ofrecernos una sombra, una espesa nube"

La novela cultivada en la segunda década del siglo estaba representada por las obras de Ramón Pérez de Ayala (AMORÓS, 1972) y de Gabriel Miró (RAMOS, 1970), tenidos por los dos grandes novelistas del "novecentismo" (GARCÍA DE LA CONCHA, 1984: 80-101)[36]. No es de extrañar, teniendo en cuenta el carácter de esta generación, que el alcance del futurismo en España fuese escaso. Se debe "a diversas circunstancias: en primer lugar, por la mediocridad de sus seguidores y la confusión de sus intérpretes: en segundo lugar porque los primeros manifiestos futuristas, de carácter intensamente romántico y antiintelectual, coincidieron en España con el asentamiento de aquella generación que se llamó a sí misma <<de los intelectuales>> y que cultivaban el clasicismo" (FERNANDEZ CIFUENTES, 1982: 104-105). A ello ha de añadirse la pervivencia del modernismo. Además, las corrientes ideológicas que propugnaban la modernización de España no tardarán en detectar y comunicarse con las nuevas tendencias. Entre las minorías cultas, los ismos tendrán un eco favorable. Se

---

(p.50)(aunque esta novela sea mucho más que una parodia; en realidad una teoría de la novela, como veremos y matizaremos en su lugar, y que se reunió en colecciones como "El cuento semanal", entre otras)-. Este tipo de novelas han sido estudiadas por críticos como Luis S. Granjel (*Eduardo Zamacois y la novela corta* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980)). Para Umbral "estos prosistas o poetas son como el resto disperso, cansado y estropeado del 98, más el naturalismo de Zola y los libertinos franceses, pasados por la novela galante, que trasladan de París a Madrid. Algunos todavía son modernistas, en los versos, y todos son afrancesados y casticistas al mismo tiempo", formando todos ellos la o las generaciones "porno"" (Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu* (Barcelona: Planeta, 1994), 124).

[36] De menor envergadura, pero también apreciable, es la obra de Wenceslao Fernández Flórez (José Carlos Mainer, ed., *Volvoreta*, W. Fernández Flórez (Madrid: Cátedra, 1980)).

explica así la aparente contradicción antes señalada: desde su primera recepción, las vanguardias españolas entran en diálogo con el pensamiento burgués (SORIA OLMEDO, 1988: 20-21).

En esta situación histórica y cultural se llega a los años veinte, en los que empiezan a aflorar las primeras inquietudes que alcanzarán plasmación narrativa a lo largo de la década. El hecho de que los más jóvenes se encontrasen en una fase de tanteo no respondía únicamente a la búsqueda necesaria de un camino personal sino también al deseo de renovación de un género tenido por esclerotizado, tal como Rosa Chacel testimoniaba en 1956:

> "En los primeros tiempos, la narración como género literario, según el viejo realismo, nos era odiosa. Urgía repristinar la forma y esto atacaba directamente al sistema narrativo...." (CHACEL, 1956: 99).

Sin embargo, no conviene olvidar que la actividad de Ramón había preparado el tereno para la fecundación de una ficción vanguardista. Para Fuentes Mollá, la primera ficción vanguardista española se remonta a 1914, año en que se publica un relato de Ramón, *El doctor inverosímil*, cuyo método extrapoló a novelas más largas entre 1917 y 1922 y que produjo reacciones contrarias, porque, aunque como técnica expresiva se aceptaba completamente, más discutible parecía el cauce de la novela como el indicado para ensayarla. Que Ortega se dio cuenta de las posibilidades que ofrecía aquel método es patente por el hecho de que incorporó a Gómez de la Serna a la empresa de Revista de Occidente. La novela de vanguardia se consolida con el descubrimiento de Jarnés y Andrés Álvarez.

Gracias a la *iniciativa* orteguiana "la irrupción de Jarnés y Andrés Álvarez significará la primera filtración del pensamiento orteguiano en la narativa de vanguardia. A través de estos novelistas [...] el pensamiento de Ortega y Gasset introduce rectificaciones decisivas en el modelo ramoniano inicial. Estas rectificaciones no obedecen a unas directrices claramente estipuladas, sino que surgen, más bien, como transposiciones a un plano literario de determinadas ideas orteguianas" (FUENTES MOLLÁ, 1989: 34). Estos matices últimos sobre la influencia de Ortega en la narrativa vanguardista -que no determina sino que encauza el modo de narrar- son acertados pero deben ajustarse aún más (SOLDEVILA DURANTE, 1985: 187-202).

Tal como se ha venido insistiendo, pretendemos evitar que el análisis de las obras jarnesianas quede reducido a una tarea de confrontación con las ideas orteguianas revestidas estéticamente. Queremos destacar cómo el pensamiento orteguiano constituye un adecuado instrumento de reflexión sobre la teoría y creación, mutuamente imbricadas, de la novela. Por eso, nos parece exagerado, en una dirección opuesta, aunque posea un carácter ambiguamente elogioso, que "contrariamente a la opinión generalizada, no creo que Ortega y Gasset [...] fuera el responsable de la decadencia del relato clásico [...] y el iniciador del nuevo modo de narrar; fue en todo caso un editor destacado a través de la colección <<Nova Novorum>> pero también lo fueron Calpe, Biblioteca Nueva (en la Colección de Grandes Novelas Humoristas) y CIAP

(a través de Editorial Ulises)" (MAINER, 1988: 73)[37].

Si se retoman las palabras de Chacel puede concluirse que a principios de los años veinte se toma conciencia de que el obstáculo infranqueable con que se enfrentaba ese modo de narrar consiste en no poder desasirse de la tradición realista. Las conclusiones de los círculos vanguardistas acerca de la novela "resultaban radicales: la novela debía considerarse un género nacido del realismo que había hallado su plenitud y su ocaso en el <<objetivismo naturalista>> del siglo XIX" (FUENTES MOLLÁ, 1989: 29). La oposición al realismo decimonónico alimentaba el esfuerzo de una nueva narración que superase la ilusión de realidad que el autor realista pretendía transparentar a través del texto narrativo.

Como señala acertadamente Pérez Firmat "A beggining is such only in regard to a certain end [...]. And that is simply the nineteenth-century novel form. One could say that for Vanguard fiction the past lies ahead", de modo que, tal como queda ejemplificado con la primera narración de *Víspera del gozo*, "Mundo cerrado", "another of the ironies in the history of vanguard fiction is that almost from birth the genre began

---

[37] J.C. Mainer desarrolla de nuevo la formación de la narrativa vanguardista en el prólogo de su edición de Francisco Ayala, *Cazador del alba y otras imaginaciones* (Barcelona: Seix Barral, 1971), 9-38. Un acercamiento puede encontrarse también en J. C. Mainer, *La Edad de Plata (1902-1936). Ensayo de una interpretación de un proceso cultural* (Madrid: Cátedra, 1981), 235-247. Un escueto y sintético panorama es trazado por Fco Javier Blasco, "Prosa y teatro de la generación de 1927", *Historia y Crítica de la Literatura Española VII* (Barcelona: Crítica, 1984): 529-560.

to agonise" (PéREZ FIRMAT, 1982: 58, 27). Fernado Vela se refiere a esta condición "agonizante"[38] de que el arte nuevo tenía conciencia histórica al indicar que

> "El arte actual, sin duda posee un valor substantivo, pero en buena parte existe como contragolpe de su antecesor, del que necesita como la pelota de la pared. Sin el impresionismo, el cubismo no bota" (VELA, ROccc., XVI, 46, 1927: 85).

Por no alargar la cita, he omitido cómo Vela destacaba que el arte nuevo agredía al viejo "porque patentizaba el problematismo que este daba por resuelto: por tanto, su falsedad" (ibíd.). Como una tela de araña, la tradición apresaba en sus mallas textuales, imaginativas y, desde luego, históricas, los intentos vanguardistas de dinamitarla o, cuando menos, en el más frecuente de los casos, erosionarla[39].

Aunque el artículo de Vela se refería al ámbito del arte plástico, el hilo conductor que dirige el razonamiento se puede aplicar al arte vanguardista en general, el cual ofrece puntos comunes en sus diversas manifestaciones. Dejando en suspenso para su desarrollo posterior el problema teórico que plantea el concepto de <<desrrealización>>, que, a su vez, debe tomarse en consideración, junto con los límites de aplicación del concepto de <<deshumanización>>, para la novela española de vanguardia, es preciso resaltar la conciencia de

---

[38] El término "agónico" le sirve a Miranda Junco para referirse a un libro de Jarnés (A. Miranda Junco, "Un libro agónico. *Escenas junto a la muerte*, de Benjamín Jarnés", *ROcc.* XXXIII, 101 (1931): 223-228).

[39] Véase la diferencia entre el concepto de influencia tradicional de Harold Bloom y el que propone Antonio García Berrio (*Teoría...*, 181-185).

que la modernidad de la vanguardia exaspera su tradición al construirse sobre las ruinas de lo pretérito, que no desaparecen sino que quedan como testimonio de su destrucción[40]. La tradición grecorromana y renacentista es negada por el formalismo del arte moderno. Pero ni siquiera el mismo programa moderno, continuación legítima de la voluntad y el deseo de modificación expresiva en el terreno del arte inagurados por el Romanticismo, llega a cumplir una alternativa absoluta respecto de la clasicidad y de sus esquemas expresivos (GARCÍA BERRIO, 1994: 172-173).

La destrucción con que se corona el periodo vanguardista, especialmente en el terreno plástico y de la poesía, procede a liquidar, en primer lugar, la forma:

> "Si se vuelve a la forma es para agujerearla. Si se vuelve a la forma es porque para haber deformación tiene que haber forma, si bien destruida" (VELA, 1927: 82).

"Machacar" o "triturar" la tradición conduce hacia la destrucción del significado como mensaje poético. El agujereamiento de la forma destila por sus hendiduras la capacidad significadora. Que "el arte actual posee, sin duda, valor substantivo" parece más afirmación voluntarista que seguridad en su verdad. "Sin duda" remacha la sustancia de un arte basado en el horadamiento. Vela se plantea si el arte no

---

[40] Para Octavio Paz "la vanguardia europea rompe con todas las tradiciones y así continúa la tradición romántica de la ruptura" (Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1981²), 195). Esta ruptura no puede prescindir del referente con el que rompe, como vimos en el símil de Vela con la pelota que bota en la pared.

puede aspirar más que a jugar, entendido el juego como la tarea de ironizar (sobre) el arte, de modo que la creatividad pareciese haber dejado de poseer impulso constructor elemental, con lo que el futuro del arte que *este* arte anticipa, como nueva sensibilidad estética, dependería de la aniquilación del pasado. La respuesta posee un carácter evasivo: el arte moderno culmina la tendencia irónica de todo arte; es el arte al cubo (VELA, 1927: 86). Todo arte lleva en sí el germen de su autodestrucción. Construir y destruir operan simultáneamente manteniendo el difícil equilibrio de la obra respecto de su estética como los dos polos del imán.

En el caso de la novela, un error de cálculo inicial había consistido en tomar el pasado como un todo compacto, sin indagar en las aristas que este ofrecía. Se vio enfrentado, de este modo, a un monumento cultural de dimensiones ciclópeas. Es cierto que volvieron la vista hacia nuestros clásicos pero de ellos no aprovecharon, en ese momento, su capacidad de construcción sino que creyeron que con lograr "repristinar la forma" la arquitectura narrativa se desencadenaría inmediatamente. La forma llega a confundirse con el estilo y el estilo con el artista ("estilo y artista son una misma cosa", según B. Jarnés (JARNÉS, 1931a: 150))[41]. En este

[41] Téngase en cuenta la frase de Buffon en su <<Discurso sobre el estilo>>: "El estilo es el hombre". Como discutiremos, Jarnés posee una personal concepción de mundo basada en la realización integral del hombre (V. Fuentes, "La dimensión estético-erótica...": 25). El hombre <<integral>> no se entrega a una inspiración "espontánea". De acuerdo con una visión apolínea de la realidad, el estilo que Jarnés interpreta como el que Buffon identifica con el hombre es "un estilo [que], ya se ve, es orden y movimiento de un equipo de

sentido, E. G. de Nora ha generalizado al señalar que "el artista suplanta, o cuando menos, somete abiertamente al creador: la habilidad pasa a ser mucho más necesaria e importante que la inventiva" (NORA, 1973: 158-159).

Estas objeciones planteadas inicialmente no pretenden ser una enmienda que contradiga el propósito hermeneútico de que la tarea de comprender implica una apertura hacia lo otro que consiste en dejar valer la tradición a favor, y no sólo en contra, del intérprete. Precisamente aspirar a la determinación de los límites y marcos de la visión no produce una recaída historicista que tuviera por misión la reconstrucción de las ideas estéticas de Benjamín Jarnés. Establecer el horizonte de donde emerge el asunto que se convierte en centro de atención se deriva de que este interroga sobre una trayectoria de sentido que debe ser actualizado en la comprensión que el intérprete ofrece como una posibilidad histórica de lo comprendido. Por ello, el horizonte descrito del periodo vanguardista no tiene como fin producir la comprensión sino introducirse en el contenido de lo comprendido -las ideas estéticas jarnesianas- (GADAMER, 1993: 450-452; 478). El horizonte histórico que alberga a la novela vanguardista ajusta la radical necesidad de su aportación que, en consecuencia, exige comprenderla e insertarla en nuestra tradición cultural. Reivindicar la

---

ideas. Discreción y ritmo. Claridad y, dentro de ella, ímpetu" (B. Jarnés, "De Buffon y el estilo", *Cuadernos Jarnesianos 7* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988), 47). Estilo y hombre son una misma cosa pues comparten "un gran pulso y un gran amor" (*ibíd.*).

narrativa de vanguardia viene comprometida por una tarea de mayores vuelos y que afecta a la formación y desarrollo de la modernidad española. La <<narrativa deshumanizada>> se ha convertido en la gran ausente de la historia literaria española, al menos hasta los años 60, en que empezó a ser revalorizada. Pero el marco con que todavía sigue interrogando a la crítica excede tanto el descrédito que sufrieron estos novelistas por incapaces de crear una trama como su aprecio en función de haber anticipado corrientes experimentalistas posteriores y, previamente, de haber estado al nivel cultural de su época. El valor intrínseco de estos novelistas no descansa tanto en los logros de su obra o en su esforzada poética cuanto en la <<inutilidad>> de su tentativa.

1.2.2. *Perspectiva y vitalismo: sustrato narrativo*

Retomar el sentido de lo que significa perspectiva puede contribuir a un primer acercamiento, no de un modo definitivo sino complementario, a qué se ha querido dar a entender con la afirmación de que la importancia de esta novela radicaba en su inutilidad. Se relaciona, aunque no tan directa como podría pensarse, con la falta de articulación de una poética vanguardista que se opusiera o que superara la hasta entonces considerada vigente. Es preciso recoger el pensamiento orteguiano al respecto. Esta vuelta táctica (ORTEGA, 1983, I: 321) no consiste sólo en la repetición sino igualmente en completar la doctrina del punto de vista. A las intuiciones

originarias hay que añadir sus formulaciones definitivas, justamente en el momento inicial de la narrativa de vanguardia[42].

> En "Verdad y perspectiva" (1916) Ortega afirmaba que
>
> "El punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puedo mirar el mundo en su verdad. Otra cosa es un artificio" (ORTEGA, 1983, II: 18).

Ha de insistirse que perspectiva en el pensamiento orteguiano no equivale a aceptar sin más el relativismo que procede de la libertad de lectura, pues, según la comprensión de Ortega del instrumento perspectivista, en todo punto de vista se haría patente una parte de la realidad. La actitud del filósofo madrileño ante el significado no llega a los excesos de la Estética de la Recepción, empeñada en reivindicar la pluralidad de lecturas[43]. La atención otorgada por Ortega al lector procede de una doble causa: la circunstancia española y la teoría misma de la perspectiva. Sin querer entrar en el primer motivo, que corresponde a un estudio legítimo de la recepción literaria y del nivel de la crítica de España en el

---

[42] En 1923 Ortega publicó en libro *El tema de nuestro tiempo*, donde expone sus ideas sobre la relación de vida y razón, lo que daría lugar a la teoría habitualmente <<raciovitalismo>> (J. Ortega, *O.C.III*, 143-242). Completaría este acercamiento con el artículo "Ni vitalismo ni racionalismo", *ROcc.* VI, 16 (1924): 1-16. Una de las conclusiones de aquel artículo era que "la razón es una breve zona de claridad analítica que se abre entre dos estratos insondables de irracionalidad" (12).

[43] Una interpretación de un texto orteguiano al trasluz de la deconstrucción ha sido publicado por José Manuel Cuesta Abad ("Ausencias platónicas: una hermenéutica de lo siniestro en Ortega", *ROcc.* 168 (1995): 101-116).

primer tercio de siglo, sólo cabe señalar la necesidad sentida por Ortega de que el lector español fuese capaz de enfrentarse a una obra con los pertrechos adecuados. Por ello, en las *Meditaciones del Quijote* adelanta que

> "Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura" (ORTEGA, 1983, I: 325).

<<Completar su lectura>> posee un carácter ambiguo si se olvida el contexto. Este sintagma ha de ser interpretado teniendo en cuenta que el posesivo implica que toda obra, por el hecho de haber sido escrita, está dirigida a un público. Mientras no sea leída, no logra desarrollar sus múltiples potencialidades. La obra <<se completa>> al permitir el desenvolvimiento de su lectura, es decir, al lograr que sea accesible el significado radical y estable que posee. Este completamiento responde al "amor intellectualis" que Ortega defiende al principio de la obra, y al que ya aludimos anteriormente, el amor que dado un hecho, como un libro, desea "llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado" (ORTEGA, ibíd.: 311). El respeto al autor como codificador del mensaje asegura su nivel de decisión en la articulación del significado, si bien la posiblidad de que la obra tenga el máximo alcance posible radica en la recepción del significado poético, cuya construcción está sustentada en las propiedades textuales de la obra, en los que a su vez son evidentes las incisiones y rasgos del esquema material del texto que dinamizan las formas de construcción fantástica, las cuales completan el texto artístico como construcción global

antropológica (GARCÍA BERRIO, 1989: 298)[44].

La doctrina perspectivista alcanzó una formulación inicial de contornos muy precisos en las *Meditaciones del Quijote* en cuyo prólogo "Lector..." Ortega se preguntaba, con la esperanza de haber alumbrado nuevamente un concepto tradicional en la filosofía desde Leibniz[45],

> "¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada -sino una perspectiva?" (ORTEGA, 1983, I: 321).

Como acertadamente estudia Marías (MARÍAS, 1983a: 363), el concepto de perspectiva está inevitablemente ligado al de circunstancia. Por esta indiscriminable relación Ortega apunta que "la perspectiva se perfecciona por la multiplicación de sus términos y la exactitud con que reaccionemos ante cada uno de sus rangos" (ORTEGA, ibíd.: 321-322).

La realidad sólo se presenta perspectivistamente como tal realidad; la condición misma de la realidad es perspectiva. La perspectiva no consiste en una mera apariencia frente a lo real. Si se concibiese de este modo, el concepto de perspectiva sería aún deudor del kantismo y de su separación

---

[44] Por supuesto que en estas observaciones orteguianas están presentes ecos del reformismo liberal que, entre otros, encabezaba él mismo en la vida pública española. En 1914 funda la Liga de Educación Política Española y pronuncia su conferencia "Vieja y nueva política" (J. Ortega, *O.C. I*, 265-299).

[45] J. Marías resume la tradición filosófica del concepto de perspectiva y la diferente noción con que Ortega interpreta este concepto (J. Marías, *Ortega. Circunstancia y vocación* (Madrid: Alianza Universidad, 1983), 363-376).

entre el fenómeno y la cosa en sí. Pero frente al relativismo, la perspectiva, como ser definitivo del mundo, es atribuido primariamente a la realidad y no al conocimiento. La estructura del mundo se ofrece en perspectiva. La exactitud en nuestras reacciones que reclama la perpectiva convierte a esta no sólo en un instrumento de visión, de inteligencia de lo real más allá de una mera tarea especular y especulativa sino también en un eje de coordenadas valorativas[44] (MARÍAS, 1983a: 375). El acontecimiento de conocer viene impuesto por la estructura de lo real. Esta imposición, sin embargo, libera al conocimiento del hombre de la tiranía subjetivista porque, al estar la perspectiva referida primariamente a la realidad, conocemos lo que hay: la estructura del mundo, la cual como perspectiva asegura el conocimiento a la vez que evita su asequibilidad cosificante[47]. Precisamente porque la vida es sistema ("La vida es una serie de hechos regida por una ley" (ORTEGA, 1983, III: 153)), la razón se enfrenta con la vida como el problema que le interroga y que le es más urgente responder. Ninguno de los dos polos de razón y vida predomina sobre el otro. La teoría sobre su relación no es racionalista ni vitalista sino una teoría de la <<razón vital>>[48].

---

[44] Sobre las teorías de los valores, tuvo una importancia decisiva en esta época la obra de Max Scheler, que colaboró también en la *Revista de Occidente*.

[47] Véase la meditación del bosque en las *Meditaciones* (J. Ortega, *O.C. I*, 330-331).

[48] De ello se ocupa *El tema de nuestro tiempo* (1923). Teniendo presente esta articulación de vida y razón podremos plantear en su momento que la <<deshumanización>> contribuyó a su modo a definir positivamente las relaciones de arte y vida, mediante la reconsideración de la temperatura vital y humana del arte. La estética de Jarnés demuestra esta vinculación,

Que "cada vida es un punto de vista sobre el universo" (ORTEGA, 1983, III: 200) presupone que la realidad de la vida fluye. La teoría orteguiana de la razón vital se sostiene implícitamente sobre la condición histórica de la realidad del hombre[49]. En su artículo "El sentido histórico de la teoría de Einstein" Ortega aseguraba la condición objetiva del punto de vista:

> "Pues bien: cuando una realidad entra en choque con ese otro objeto que denominamos <<sujeto>> consciente, la realidad responde apareciéndole. La apariencia es una cualidad objetiva de lo real, es su respuesta a un sujeto [...] Véase cómo la perspectiva, el punto de vista adquieren un valor objetivo, mientras hasta ahora se los consideraba como deformaciones que el sujeto imponía a la realidad" (ORTEGA, 1983, III: 236-237).

Este intento sistemático de preservar la objetividad tiene por misión conjurar una recaída relativista. Poco antes de esta pasaje había concluido sintetizando su doctrina señalando que "la perspectiva es el orden y la forma que la realidad toma para el que la contempla" (ibíd.: 236). Si varía el lugar que ocupa el contemplador, cambia la perspectiva. Si el contemplador es sustituido por otro en el mismo lugar, la perspectiva permanece idéntica, si bien el campo de la observación al que Ortega hace referencia es el científico -en

---

como ha señalado la crítica y como aquí se intentará demostrar desde la perspectiva de la <<deshumanización>> (para este punto véase en la parte segunda de esta tesis, la sección 3.2.1).

[49] No nos detenemos en este punto para no anticipar y deformar el trayecto que estamos tratando de describir. Al llegar a un punto que consideramos crucial -el "sentido" de la aparición de la biografía para la trasmutación del género novelesco- insistiremos en esta idea de que en la razón vital está implicada y anunciada la razón histórica (véase 2.2.2 en esta tesis).

principio, la valoración e interpretación de un mismo fenómeno físico por diferentes observadores tendría el mismo resultado.

Con el fin de asegurar la objetividad de la perspectiva, esta concesión a la visión racionalista no supone una reabsorción por esta teoría. La perspectiva sigue siendo el orden y la forma de la realidad y no una imposición deformante de la subjetividad a la estructura cerrada y estática de lo real. La verdad se conquista en el devenir de la realidad según sus leyes. La movilidad heraclitea sustituye al estatismo parmenídeo y, con ello, la verdad adquiere una dimensión vital radicada históricamente. La realidad es relativa, nuestro conocimiento es relativo sobre la base absoluta de que el conocimiento sólo es relativo respecto de una realidad relativa y no sobre la imposibilidad de acceder a la verdad (ibíd.: 233). Participar del alumbramiento de la verdad se asienta en la atención a las cosas que aparecen en el paisaje de la realidad vital, realidad que es histórica y perspectivista:

> "Dios es también un punto de vista pero no porque posea un mirador fuera del área humana que le haga ver directamente la realidad universal, como si fuera un viejo racionalista. Dios no es racionalista. Su punto de vista es el de cada uno de nosotros: *nuestra verdad parcial es también verdad para Dios*" (ORTEGA, 1983, III: 202)[50].

Con lo dicho hasta el momento pueden avanzarse ciertas premisas respecto de la narrativa vanguardista calificada de <<deshumanizada>>, que deberán irse completando

---

[50] De *El tema de nuestro tiempo* (J. Ortega, *O.C. III*, 143-242).

posteriormente. La inutilidad del proyecto de novela que estos escritores aspiraban a consagrar no puede ni debe ser reducido a una exaltación esteticista carente de un compromiso social y humano. Es de sobra conocido el reproche dirigido al círculo orteguiano por su supuesto falta de compromiso[51]. Puede observarse el rechazo a la forma de hacer política según el modo "oficial" en "Verdad y perspectiva" (ORTEGA, 1983, II: 15-21) o en los "Propósitos" de *Revista de Occidente*. En los años 30, especialmente, este reproche de descomprometidos se les dirigió en nombre de la llamada rehumanización. En su <<inutilidad>> social no cabe buscar su fracaso. Que esta acusación los pusiese a la defensiva puede deducirse de libros como *Fauna contemporánea* de Benjamín Jarnés[52]. El antiutilitarismo que dominaba su concepción del arte podía ser puesto en solfa y arrinconado por estas acusaciones -como así fue-, pero no hacerlo fracasar[53]. Hay que buscar su fracaso en

---

[51] En un sentido opuesto, véanse las opiniones de V. Fuentes sobre la "ética del ser" que alienta la obra de Jarnés en los años treinta y que culmina en la "epifanía del otro" en sus últimas biografías (V. Fuentes, "Benjamín Jarnés: aproximaciones...: 33-40; "La sociedad y lo social en la obra de Benjamín Jarnés", *Ínsula* 256 (1968): 13-14; *Benjamín Jarnés: Bio-grafía...*, 135-141). Por poner un ejemplo destacado de otro escritor vanguardista que evoluciona en este mismo periodo hacia preocupaciones de índole polític y moral, véase el relato de F. Ayala "Erika en invierno", *ROcc.* XXX, 88 (1930): 84-101).

[52] B. Jarnés, *Fauna Contemporánea* (Madrid: Espasa-Calpe, 1933).

[53] El antiutilitarismo se convierte para Jarnés en un medio de evitar el partidismo. La nobleza política del arte y de la literatura en particular consiste en "ejercer la convivencia". En sus cuadernos de notas observamos, como en *Fauna Contemporánea*, que el rechazo del compromiso político es un rechazo de un compromiso "politizado" que quebranta la integridad del hombre reducido a una parcela de su humanidad (en el caso socialrrealista, las relaciones interhumanas

el interior de su estética. Hasta qué punto deshumanizado podría significar falta de interés humano queda respondido por la siguiente afirmación de Chacel:

> "No buscábamos un determinado aspecto de la vida digno de ser perpetuado, sino que inventábamos una vida digna de ser vivida" (CHACEL, 1956: 101).

En definitiva, interesaba no tan sólo la condición de espectador que pudiera tener <<el profesor inútil>> ("él especula, mira -pero lo que quiere ver es la vida según fluye ante él" (ORTEGA, 1983, II: 18)) cuanto si en realidad o sólo en el deseo inventaban esa vida digna de ser vivida[54]. Esa vida se construye con la perspectiva individual que ayuda a desvelar aspectos de la realidad que hubieran quedado ocultos. La tarea del artista, y más aún del novelista, consiste precisamente en trasladarse imaginariamente al centro vital que es el prójimo para renacer en él, enriqueciendo así nuestras perspectivas sobre el universo (ORTEGA, 1983, VI: 345-346). La invitación a salvarnos en nuestra circunstancia,

---

desarrollan los conflictos económicos de la lucha de clases). Así, y en relación con las ideas republicanas de la Agrupación al servicio de la República, deben entenderse frases como "lo importante es *que nada de lo mejor del hombre* quede fuera del ámbito de las letras" porque el dolor humano no es sólo "melodramático, llorón, ruidoso..." sino que debe tenerse en cuenta que "para que el dolor humano llevado al arte sea fecundo en consecuencia vitales, es preciso hacerlo pasar a terrenos *desinteresados*, sobre todo *apolíticos*, en los que el arte ejerza sus funciones plenas: la primera de las cuales es hacer subir de tono a los hombres". El arte vinculado a la política "quedaba convertido en *propaganda*" (Benjamín Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 9, 37-41).

[54] "Resultó fría, inútil -cuando no fue nociva- la fórmula del <<arte por el arte>>. Mejor sería fomentar la del <<hombre por el hombre" "porque lo importante no es hacer del individuo un buen espectador -o degustador- sino hacer de él-plenamente- un buen hombre, un hombre bueno" (B. Jarnés, *Feria del libro*, 293-294).

que es española, encuentra en la categoría de la perspectiva un aliado no sólo filosófico sino hondamente arraigado en nuestra propia tradición cultural. Como muy agudamente estudió Baquero Goyanes, a propósito de Cadalso, Larra y Mesonero Romanos, "es, evidentemente, algo más que un recurso técnico o un resorte satírico [...] es una anhelante y sincerísima busca de la verdad de España" (BAQUERO GOYANES, 1963: 41). En este sentido, el desfile de tipos que ofrece *Fauna Contemporánea* emparenta esta obra de Jarnés con nuestro costumbrismo en una nueva reasimilación -perspectivista- de la tradición en las personales exigencias estéticas y éticas[55].

Frente a la novela realista que pretendía producir la ilusión de totalidad, los nuevos narradores querían conferir a la representación de la vida los diversos puntos de observación[56]. El "yo soy yo y mis circunstancias " incorpora a

---

[55] Para Baquero Goyanes, el perspectivismo, que representa una forma de expresión literaria de cuestiones polémicas sometidas a discusión y enfocables desde distintos ángulos, no puede desgajarse del sentido ideológico con que se articula. El amor a España "que, por ser crítico y exigente, admite el desdoblamiento y hasta la pugna de perspectivas" se rige en los escritores que emplean los efectos perspectivistas por "aspirar a una fusión de lo más puro y densamente tradicional con aquello que la <<modernidad>> -sea la del XVIII o la del XX- ofrece como asimilable e injertable en lo español, sin detrimento de su genuidad" (M. Baquero Goyanes, *Perspectivismo y contraste*, 41). En suma, el esfuerzo crítico no pretende superar a España sino llevarla a su perfección, es decir, situar su naturaleza a la altura de su historia porque "si el pasado nos es indispensable al ir a planear cualquier forma de futuro, ese pasado depende a su vez -si ha de aparecer como en realidad existente- de nuestras *actuales* ideas acerca del hombre como ser humano, y del valor que asignemos a sus acciones y expresiones" (Américo Castro, *La realidad histórica de España* (México: Porrúa, 1987⁹), XIV).

[56] Una de sus posibilidades será la <<novela poligráfica>> que Jarnés enuncia en *Locura y muerte de Nadie* (Madrid:

la individualidad que soy yo en tanto sujeto todo lo que está en torno a mí, no sólo el mundo exterior sino también el interior (MARÍAS, 1983a: 358). Por ello, se presta una renovada atención a los estudios de piquiatría (especialmente, la obra de Freud y Jung), de psicología y biología, tratados interdisciplinariamente[57]. Benjamín Jarnés mantiene una postura "apolínea" o, como el propio Jarnés preferiría, "integralista" (JARNÉS, 1930c: 30) respecto del surrealismo, incluso en aquella novela que ha llegado a ser calificada de "fantasía surrealista" (ILIE, 1972: 228). En el prólogo de *Teoría del zumbel*, critica en este movimiento la tendencia a parcelar la realidad humana en el ámbito de las pasiones e instintos y añade que

> "Nuestra vida: única realidad, única verdadera premisa de todos los silogismos que puedan urdir después el filósofo y el artista" "No se trata de técnicas: se trata del conocimiento integral del hombre" (JARNÉS, 1930c: 26).

Aún cuando en esta novela se emplean técnicas surrealistas, tal como rastrea Paul Ilie, Jarnés da muestras de que su interés narrativo e ideológico atiende al hombre en todas sus dimensiones -un arte "triplemente humanizado" (JARNÉS, 1930c:

Oriente, 1929). Cito por la versión de 1937, publicada por Joaquín de Entrambasaguas en *Las mejores novelas contemporáneas VII* (Barcelona: Planeta, 1965²), 1509. Emilia de Zuleta, tras comparar ambas versiones, considera que la primera versión es superior a la segunda (*Arte y vida...*, 177).

[57] Véase, por ejemplo, el famoso artículo de Ortega "Vitalidad, alma y espíritu" (*O.C. II*, 451-480), perteneciente a la colección de *El Espectador* (V, 1926), donde el estudio de la constitución psicobiológica del hombre aúna la posibilidad de una caracteriología con el estudio de la "geometría sentimental" del hombre.

27)-, donde se den la mano "tres <<elementos>>: *razón* clásica, *sentimiento* romántico, *sensación* moderna. La fusión armónica de los tres podría constituir la meta de un nuevo *humanismo* -escribíamos en 1931-" (JARNÉS, 1988, 9: 38). Es preciso integrar al subhombre (foco de interés para Freud y sus herederos artísticos) y al superhombre (Carlyle) en "Algo más que todo un hombre: todo el hombre" (JARNÉS, 1930c: 31) de modo que conocer y expresar artísticamente nuestro cuerpo sea traducir sus maravillas a un lenguaje poético (JARNÉS, 1988, 10: 33) que exige del artista "equilibrio y capacidad jerarquizante" (JARNÉS, 1930c: 21).

No obstante, la plenitud está en el control de las tendencias contrapuestas. El equilibrio de las diferentes pulsiones que configuran la realidad humana constituyen la mejor manera de revelar la potencial riqueza que posee. La vida llega a elaborar su complejidad hasta el punto que alcanza la categoría de texto, es decir, la vida logra asegurarse gracias a la cultura. La acción interpretativa que la cultura ejecuta sobre la realidad centra la vida en la lucha por reabsorber la circunstancia en el compromiso que el hombre ha adoptado respecto de su vida. Implica el proyecto personal de cada hombre concebido como misión. Este proyecto no es concebible sino desde la estructura radical de la vida pensada como vida humana. Por tanto, la cultura aclara al atender la circunstancia que conforma "la otra mitad de mi persona" (ORTEGA, 1983, I: 322). La cultura, que afirma la vida al responder a las exigencias que plantea a cada "yo", se

convierte en el tema de nuestro tiempo. Pensar la verdad es necesario para la vida de cada cual, pues "es un instrumento para mi vida, órgano de ella, que ella regula y gobierna" (ORTEGA, 1983, III: 164).

La liberación onírica no goza en en el caso de Jarnés de un entusismo máximo. Pertenece el estado del sueño a la constitución somática del hombre pero también la vigilia le pertenece. La razón como la pasión, la serenidad como la inquietud son igualmente polos de la vida humana (JARNÉS, 1930c: 26). La cultura como servicio de la vida, con una misión de seguridad y claridad no puede estar sometida al torrente irracional del onirismo. La vida como problema que se plantea a cada hombre no encuentra en el subconsciente la perspectiva ajustada para su resolución, si no se tiene en cuenta igualmente a las regiones espirituales e imaginativas que constituyen la unidad del hombre.

El conocimiento integral de qué sea hombre desplaza la respuesta del sustancialismo para acercarse a la naturaleza del hombre como un proceso que va haciéndose. El afán de verdad en tanto que atención a la circunstancia que el hombre tiene que reabsorber en su destino concreto (ORTEGA, 1983, I: 321-323) exige una claridad que ilumine las cosas. El hombre es, constitutivamente, movilidad y cambio porque está realizando o dejando de realizar las posibilidades que la

circunstancia suya le ofrece[58].

El onirismo arrastra una fuerte carga irracional. En lo que tiene de *reivindicación de la vitalidad es asumido*[59]. *Pero* en cuanto negador de la capacidad que la razón posee para revelar el sentido de las cosas, para hacer patente la verdad en que consisten, es rechazado, puesto que la misión de claridad que el hombre posee le impulsa a descubrir la conexión, la unidad, el logos existente entre las realidades[60].

Así, Jarnés puntualiza, destacando la importancia del sueño en el arte, que

"Si ese almacén de sensaciones, de experiencias, que

---

[58] Al llegar al capítulo dedicado a la biografía se precisará con mayor exactitud el sentido del proyecto que el hombre <<tiene que hacer>>. Precisamente entonces, y en conexión con la posible trasmutación del género novelístico, podrá hacerse explícita la sustantiva conexión entre la razón histórica y la razón vital. "El hombre no tiene naturaleza, lo que tiene es *historia*, porque historia es el modo de ser de un ente que es constitutivamente, radicalmente, *movilidad y cambio*" (Ortega, *O.C. XII*, 237).

[59] "De las dos mitades de esta vida, quizá para el arte sea el sueño la porción más fértil, porque al fin desaparecen en ella todo signo infiel de fenómenos transcurridos. Tanto la mentira se impregna de verdad y las verdades de mentira[...]. Mientras en el sueño se producen las auténticas -y sorprendentes- coherencias" (B. Jarnés, *Teoría del zumbel*, 15-16). El sueño, que tiene esta condición, debe ser tamizado por el arte, cuya actitud debe estar dirigida al "integralismo".

[60] "Por eso muchos escritores quieren volver a los tiempos del instinto, de la espontaneidad, de la sinceridad y otras zarandajas. Es la mejor manera de escapar de la fría -e irónica- razón" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos 10*, 35). "El arte ha inventado una postura para desdeñar la razón, la postura del superrealismo, postura -como todas- de holgazanería" (*ibíd.*, 19). "Los que repudian el arte en nombre de la <<vida>> son siempre sospechosos de no haber podido, de no haber sabido expresarla por el arte. *Son fracasados de la vida del arte*" (*ibíd.*, 19) (la cursiva es mía).

> llamamos memoria, abre al artista sus puertas durante el sueño, es el mismo espíritu, quien todo lo rectifica y ordena según la única verdad posible, según la realidad -libérrima, palmaria- de nuestra vida, es nuestro mismo desembarazado espíritu, no el azar, no un tropel de circunstancias, no cualquier fuerza tradicional o divina, quien rige el espectáculo (JARNÉS, ROcc., XXVII, 81, 1930: 398).

La descalificación oblicua del surrealismo concluye al reseñar que para el arte la verdad radica en ese <<texto desconocido>> donde escudriña: la vida, que permite el conocimiento integral del hombre (ibíd.: 400).

Integrar perspectivas de la realidad humana, que nunca puede ser reducida a esquemas, parece ser la tarea del novelista[41], tal como ha sido descrita inicialmente en esta sección. Ahora bien, pese a sus pretensiones de renovar la prosa narrativa, la sensación de haber fracasado en esta tentativa domina a estos escritores (CHACEL, 1956; AYALA, 1949 [1993]; CHABÁS, 1952). El mismo Jarnés se preguntaba "¿por qué la generación, que pudiéramos llamar de posguerra, apenas ha contribuido al esplendor de esta manifestación de las letras de España?" (JARNÉS, 1935a: 27). Aventuraba a continuación

---

[41] "De Jarnés podría decirse mejor que de ningún otro autor, tal vez, que para él la novela no es la vida, sino lo que un hombre, el hombre integral cree que es el vivir" (J. de Entrambasaguas, 1337). El vivir funciona sobre la percepción fenómenica de la realidad que es devuelta en la escritura como percepción de la inteligencia, lo cual "esconde una premisa que la hace más o menos verosímil: la concepción fenoménica del mundo como espectáculo, como sistema de correspondencias y relaciones imprevistas que el novelista (cronista, espectador) capta y transmite" (J. Gracia García, *La pasión fría...*, 21. Un ejemplo clásico de descomposición fenomenológica (cubista) en la técnica narrativa de Jarnés es la aparición y desaparición de Rebeca-Matilde por los soportales de la Plaza (*Locura y muerte de Nadie*, 1410-1411)

una explicación, que a Mainer no le parece decisiva (MAINER, 1988: 67-70) referente a la circunstancia española -según el autor, igualmente europea-:

> "su falta de enlace con el llamado gran público, su desdén hacia el nivel medio de las gentes. Este despego dio a sus obras un carácter de trabajo de laboratorio, de experiencias, de tanteos en busca de un arte de sorprender -ya no de agradar- que llegaron a los últimos excesos. No le faltó inteligencia a esta falange de escritores, pero tal vez le faltó simpatía. No le ha faltado cultura, pero le ha faltado sencillez" (JARNÉS, 1935a: 28).

La falta de simpatía se ha traducido en rechazo, en ocasiones, por parte de la crítica. Repasar su actitud ante la novela de vanguardia, sus opiniones sobre la <<deshumanización>> y la proyección de esta narrativa sobre nuestra historia literaria reciente servirá de punto de apoyo para examinar a continuación las opiniones críticas de sus representantes y comprobar qué razones avalan el que pueda hablarse de tentativa frustrada.

1.2.3. *La crítica ante la <<deshumanización>>*

Dos posturas ha asumido la crítica a la hora de valorar esta novela, como ya se ha indicado. Por un lado quienes, rechazando esta forma de novelar, han acabado condenándola en virtud de criterios estéticos y ético-políticos (AUB, 1945; CHABÁS, 1952; TORRENTE BALLESTER, 1956; MARRA-LÓPEZ, 1963; GOYTISOLO, 1959) se distinguen de aquellos que se han limitado a mantener reservas críticas más o menos acentuaadas (CORRALES EGEA, 1959; G. DE NORA, 1973) o que han pretendido guardar

cierta imparcialidad crítica (ENTRAMBASAGUAS, 1961; HERNANDO, 1975; MORRIS, 1980). Por otro, aquellos que, con una mirada más comprensiva y abarcante, han intentado descubrir los valores intrínsecos de esta propuesta narrativa (FUENTES, 1969, 1972, 1976, 1989; GRACIA GARCÍA, 1988; MARTÍNEZ LATRE, 1979; ZULETA, 1963, 1966, 1977). Los defensores de esta forma de narrar, por contra, han encontrado digno de ser elogiado lo que los primeros reprochaban. A título de ejemplo puede resaltarse la diferente valoración que merece la estilización sensual de las novelas jarnesianas. La afirmación de Nora de que se trata de una

> "Verdadera orgía y saturación de sensualidad gozada en el lenguaje mismo (antes que, como en Miró, en la pura sensación originariamente evocada)" (NORA, 1973, II: 169)

comporta en el contexto de su trabajo sobre Jarnés una desaprobación, que Víctor Fuentes consideraría equivocada. A diferencia de Nora, la sensualidad jarnesiana adelantaría las ideas liberadoras sobre el signo cuerpo propuestas por Marcuse (FUENTES, 1969 [1983]: 241). Más aún, el esteticismo formal

> "se revela, en sus expresiones más conscientes, como un ethos estético que aspira, mediante la transposición de la forma estética -armonía, juego, belleza, receptividad- en categoría existencial, a una vida de plenitud, de satisfacción integral" (FUENTES, 1972 [VILLANUEVA, 1983, 162]).

La posición de Nora se encuadra en una concepción del género narrativo de acuerdo a los patrones de un realismo comprometido con la situación social. Parte de la premisa de que el autor debe mantener una "actitud moral" por la que "se compromete a ser verídico" sobre todo en cuanto al contenido

de la novela (NORA, 1973, II: 166). Así, el sentido de las corrientes vanguardistas en novela se le presentaban como opuestas

> "casi, por definición, a toda posible madurez dentro del género novelesco, condenando a los narradores potenciales al formalismo y a la esterilidad creadora" (ibíd.: 193-194)[62].

En cambio, la modernidad de estos narradores se ofrece a la perspectiva de Fuentes con motivo de una nueva época, los años sesenta, que, en cierto modo, conecta sus inquietudes con las de las vanguardias históricas y la experimentación artística de los años veinte. El florecimiento del arte abstracto, el auge de las nuevas vanguardias, la <<nueva ola>> cinematográfica y, en literatura, el "noveau roman" y la nueva crítica inauguraban un clima propicio para la recuperación de esta producción novelística (FUENTES, 1989: 7)[63].

---

[62] G. Torrente Ballester coincide con Goytisolo en que la novela de estos años (1923-1936) nada tiene que ver con la propia evolución de la novela española. Goytisolo pondera la necesidad de una literatura nacional popular como raíz de universalidad. En todo caso, las novelas vanguardistas no tienen otro valor que "arqueología reciente, testimonio de un pasado próximo que, en ellas, manifiesta su incapacidad" (Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1956), 372), siendo "la consecuencia -no habrá quien me contradiga- [es] un común denominador de vaciedad, amaneramiento, hermetismo y monotonía" (Juan Goytisolo, "Para una literatura nacional popular" *Ínsula* 146 (1959): 11).

[63] Sobre la concepción de la crítica para Jarnés: P. Martínez Latre, *La novela intelectual...*, 53-57. Clásicos son igualmente los estudios de Emilia de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid: Gredos, 1966), 314-320; "Revisión de Benjamín Jarnés en su obra crítica", *Papeles de Sons Armadans*, 125 (1956): 125-136. También J.S. Bernstein, *Benjamín Jarnés* (New York: Twayne Publishers, 1972); "Revisión de Benjamín Jarnés en su obra crítica", *El Urogallo*, 4 (1970): 30-35.

El punto de discusión corre el riesgo de reducirse a una mera cuestión de afinidad estética de los críticos y las obras criticadas[44]. La exégesis consiste siempre en interpretar y, por tanto, adopta en cada uno de sus actos críticos una perspectiva. Al tener esta una misión de claridad, el crítico, apoyado en el punto de vista que mejor le enfrenta a la realidad de cada obra literaria, tiene que llevar a la práctica esa misión de aclarar, hacer patentes los significados del objeto de sus análisis. No es posible para el crítico otro modo de teoría que la propia actividad crítica, la cual sostiene las base de su propia metodología al sostener el encuentro con la historia como espacio único de incardinación de los mensajes poéticos (GARCÍA BERRIO, 1994: 641).

Es preciso contemplar la producción narrativa vanguardista con una nueva mirada, la mirada propia de las <<salvaciones>> que "no equivale a loa ni ditirambo; puede en ella haber fuertes censuras. Lo importante es que el tema sea puesto en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de la humana preocupación. Una vez entretejido con ellos queda transfigurado, transubstanciado, salvado" (ORTEGA, 1983, I: 312). Tal actitud crítica incide en el <<amor

---

[44] "Conocemos una crítica -muy española- que consiste en el ejercicio desordenado de zaherir. La crítica es así, negativa siempre, desvalorizadora, no fijadora de valores. Suele reducirse a expresar discrepancias entre la obra y el crítico, como si el crítico tuviera que <<revelarse>> en cada crítica, en vez de <<revelar>> la obra, como es su deber" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 10, 48).

intellectuallis>> pero es, sobre todo, una postura ética que trasciende el mero compromiso político y encuentra en una ética del ser, basada en la realización del proyecto vital, la necesaria comunidad social de hombres empeñados en descubrir las relaciones y propiedades que atraviesan las cosas, las comunican entre sí y entre ellas con los hombres (ORTEGA, ibíd.: 312-315).

No se pretende ajustar las novelas de Jarnés al calzador orteguiano sino en valorar el pensamiento del filósofo madrileño como un acicate, quizás el más deslumbrante, de las obras que se escribieron en aquellos años[65]. Tiene así sentido inquirir los puntos de convergencia y divergencia que son los frutos de la cultura y que permiten mantener, desde la actitud amorosa que liga "cosa a cosa y todo a nosotros, en firme estructura esencial" (ibíd.: 313), la comprensión del texto

---

[65] Para Aub, Chabás o Goytisolo, la influencia de Ortega fue negativa pero primordial en el "arte nuevo de hacer novelas". Para Fernández Cifuentes el magisterio de Ortega fue "casi dictatorial" (Luis Fernández Cifuentes, "Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela", *Anales de Literatura Española (Universidad de Alicante)* (1993): 45-59). Jarnés confesaba que "debemos admitir y confesar todas las influencias: debemos rechazar todo mero contagio. Nos lo dicen las mismas palabras: fluir en, deslizarse, filtrarse algo hasta el corazón" (B. Jarnés, *Fauna Contemporánea* (Madrid: Espasa-Calpe, 1933), 188) así como que "nunca he querido ser discípulo, y sí aprendiz, a la manera de aquellos del Renacimiento...Etc. Lo demás es servidumbre" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 10, 40). Zuleta y Fuentes insisten en etas ideas jarnesianas: influencia sí, pero no transposición de las ideas orteguianas a sus propias novelas. Para Soldevila Durante "Ortega fue la personalidad literaria cardinal en la evolución de la prosa narrativa vanguardista en lengua castellana entre 1923 y 1931. Conviene añadir que sin él reultan ininteligibles el caudal y el curso tomado por ella en españa desde entonces" (Ignacio Soldevila-Durante, "Ortega y la narrativa vanguardista", *Ortega Gasset Centennial* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1985): 201).

orientado hacia su sentido (GADAMER, 1993: 450). Atender a una obra exige acertar a comprender que pueda hacer valer algo a favor mío y no sólo en contra[**]. Esta postura no se sostiene sobre la debilidad del intérprete respecto de la obra, sino sobre la confianza con que acepta la gratuidad del don que el "otro" le entrega (PIKAZA, 1993: 23-57). Fortaleza y debilidad generan relaciones de poder y muerte, que culminan en la judicialización del acto interpretativo. Al contrario, el diálogo entre el intérprete y el texto no acaba en la sanción de su valor sino que recomienza, más allá del juicio, justo donde su valor, el valor poético, muestra su carácter azaroso e imprevisible, surgido del silencio que "es un bloque irreductible a posesión que comunica y hermana; depósito incontrolable de arraigadas subversiones, fondo natural y <<físico>> por tanto, experiencia inalcanzable de la nada" (GARCÍA BERRIO, 1994: 545), a la vez que emplaza este valor en las obras singulares "como realización espontánea y original, única en los resultados individuales, a partir del fondo de universalidad" (ibíd.: 559). La transmigración del crítico a la perspectiva que la obra descubre al inagurarla no constituye un desplazamiento posesivo sino aceptación del sentido propuesto por el otro que tematiza la realidad al hablar de ella. El crítico no impone el sentido a la obra sino que recibe en el lenguaje su asociación al otro que comparte

---

[**] "¿Por qué considerar el libro como un enemigo que viene a decirnos cosas que nosotros no sabemos, cosas que a nosotros nunca se nos habían ocurrido?" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 9, 46). El placer de la mímesis se obtiene no en el descubrimiento sino en el reconocimiento o por la perfección de la forma (Aristóteles, *Poética*, 1448b).

al enseñarle el mundo ya común que ha representado en la verdad sobrepasada del lenguaje. Interpretar recupera en la pregunta el espacio tenso que inagura la obra como una propuesta de sentido acerca del mundo que comparten el autor y el lector (LEVINAS, 1987: 116-122).

En el caso de que la poeticidad como efecto estético imprevisible, arraigado en la experiencia global imaginaria, no resulte en una obra o conjunto de obras, el fracaso ha de reinterpretarse al mismo nivel suprajudicial: lejos de poder hacer valer algo contra el fracasado, la experiencia de la frustración sitúa el diálogo en la pregunta por su fracaso. Si la historia desempeña un puesto clave, como en la circunstancia de la narrativa vanguardista, la pregunta previa a la pregunta sobre su fortuna estética "es, entonces: *¿en qué consiste dentro de la narrativa, esa "ruptura de la continuidad histórica" que parece ser lo más interesante o lo más trascendente de su proyecto vanguardista?*" (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1993: 47) (la cursiva es mía). La poeticidad como resultado azaroso falta en muchas obras e, incluso, en periodos completos de la historia literaria. El silenciamiento o la reivindicación del movimiento narrativo vanguardista debe tener en su raíz una densidad histórica que excede los meros límites de la "cuestión literaria"[67].

---

[67] No se trata de "asumir el carácter variable y temporal del *valor* estético" que implica que "el concepto de *tradición* es siempre relativo" (Roberto Calvo Sanz, *Literatura, Historia e Historia de la Literatura* (Reichenberger: Kassel, 1993), 29) cuanto en "relacionar el proceso histórico con un valor o norma" (R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, 309), valor o norma que "corresponden a esquemas variables [...] [que] han

El concepto, como instrumento de la percepción y discernimiento de las cosas, nos sitúa en el contexto, en función de los límites del sistema de realidades en que las cosas emergen. La interpretación procede a manifestar la verdad que guarda la obra en su profundidad (ORTEGA, 1983, I: 332). Su ser verdad consiste en ser interpretada: abre su realidad a la luz que derrama la perspectiva. La verdad se manifiesta no en el sentido de adecuación entre dos objetos cuya relación deviene "verdadera" sino en la tensión con que el hombre vive la verdad al encaminarse hacia ella. La pregunta que interroga continuamente en la distancia hermenéutica demora la atención de una respuesta inacabada, no por incapacidad propia sino por sobreabundancia de la pregunta.

Si analizar el pasado desde los propios prejuicios es inevitable (GADAMER, 1993: 331-360), juzgarlo sólo por ellos es una manera de reaccionarismo (HABERMAS, 1988: 244-256): "Esto es lo que no puede el reaccionario: tratar el pasado como un modo de la vida[...]. Esta incapacidad de mantener vivo el pasado es el rasgo verdaderamente reaccionario" (ORTEGA, 1983, I: 325). Interpretar el pasado desde el presente es animarlo e infundirle nueva vida. Pues "vivir es cambio de substancias; por tanto convivir, coexistir, tramarse en una red sutilísima de relaciones, apoyarse lo uno en lo

---

de ser extraídos de la historia misma" (*ibíd.*, 310). Entre las reglas paradigmáticas que la tradición histórica sanciona y la realización singular de los textos media el espacio tenso de la construcción de los significados poéticos de acuerdo a sus alternativas estéticas (A. García Berrio, *Teoría...*, 149-150).

otro, alimentarse mutuamente, conllevarse, potenciarse (ORTEGA, 1983, I: 491), esto es, sostenerse en el otro, en la relación abierta al encuentro en el mundo como espacio significativo de representación.

En este mismo artículo, "Adán en el paraíso", de 1910, Ortega había señalado que

> "El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estetica" (ORTEGA, 1983, I: 487).

Para Nora "lo característico de Jarnes y sus coetáneos es presamente la desmembración sistemática y -en cierta medida- la reconstrucción artificial y laberíntica del relato" (NORA, 1973, II: 158). Martínez Cachero reprochó el geometrismo con que construían sus novelas, lo que trajo como consecuencia que

> "como menospreciaban el objeto sobre el que han de aplicarse los instrumentos intelectuales, estos operaban sobre sí mismos en el vacío" (MARTÍNEZ CACHERO, 1967: 426).

Estos críticos rechazaban la supuesta falta de construcción de estas novelas, perdidas en el marasmo del esteticismo verbal. En este sentido harían suyo el certero juicio de Baquero Goyanes:

> "Al hablar de novela teñida de poesía hay, pues, que distinguir dos tipos de novela poética: la que lo es por su lenguaje y la que lo es por la calidad de su asunto. Sólo merecería realmente tal denominación el segundo tipo, en el que el tono poético emana de la trama argumental, de la calidad de las acciones, y no de un lenguaje fastuoso y rítmico" (BAQUERO GOYANES, 1949: 281).

No debe reducirse, con todo, el estudio de esta propuesta narrativa a la contraposición dicotómica entre realismo y

vanguardia. Es cierto, no obstante, que una figura tan destacada como Francisco Ayala recordaba aquellos años de excesivo optimismo en función de esta contraposición:

> "¿Quién no recuerda la tónica de aquellos años, aquel impávido afirmar y negar, hacer tabla rasa de todo, con el propósito de construir -en dos patadas, digamos- un mundo nuevo, dinámico y brillante?. Se había roto con el pasado, en literatura como en todo lo demás: los jóvenes teníamos la palabra [...]" (AYALA, 1993: 58).

La ironía desengañada de aquellas ilusiones había fraguado en la prosa proustiana la búsqueda de un tiempo perdido, donde el pasado y el presente se fundiesen en el instante de la escritura a través de la memoria que deshace la hiriente conciencia de la escisión dando "relieve" al tiempo novelístico (ALBÉRÈS, 1971: 23-32):

> "Y es que nosotros consideramos lo precedente sin tener en cuenta que una larga asimilación lo ha convertido para nosotros en una materia variada, sí, pero homogénea, donde Hugo está al lado de Molière" (PROUST, 1991: 123).

Es preciso enfocar la atención sobre las conflictivas relaciones entre realismo y la novela de vanguardia, sin limitarse a una contraposición, sino ajustándose a las zonas de roce o de desgaste teórico[46]. Muy afortunada es la conclusión de Pérez Firmat que, habiendo analizado las características técnicas de las ficciones vanguardistas (descaracterización, desdibujamiento, etc), sostiene que

---

[46] En la parte segunda de esta tesis, dedicada a la ficción, se llevará a cabo un análisis de las obras de Benjamín Jarnés principalmente, y de otros compañeros suyos, los <<Nova Novorum>>, teniendo en cuenta los problemas que plantea el concepto de <<mímesis>>, aplicado a la representación realista o vanguardista en la novela.

> "The competition between the two novel-forms thus finds a correlate in the clash between these two systems of imaginery: the pneumatic effect against the architectural impulse" (PÉREZ FIRMAT, 1982: 49).

Para evitar la tendencia a establecer dicotomías absolutas, lejos por su parte de las intenciones de este crítico, conviene matizar que el llamado "pneumatic effect" no se opone al "architectural impulse" en el sentido de que el primero, como apuntaba Martínez Cachero, alojase sólo los instrumentos intelectuales operando sobre el vacío. Como hemos descrito, la perspectiva se convierte en un elemento definidor de la estructura de la nueva forma de novelar, perspectiva que tiene su origen en el artista y su voluntad de estilo ("Estilo es *cierto equilibrio de fuerzas conseguido por un hombre, no* el mismo hombre" (JARNÉS, 1930c: 14)). El impulso arquitectónico que se atribuye a la novela realista surge de una construcción que pretende dotar a la realidad novelesca de una ilusión de verosimilitud. Entre razón y pasión, el efecto pneumático resulta de una estructura concéntrica y espiral. Pierde consistencia la estructura de esta forma novelesca para hacerse aérea (título significativo es el de *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet).

Una vez que han sido recorrido someramente los presupuestos básicos de la crítica sobre este tipo de novela y lo que ha significado en la historia literaria española, es posible llevar a cabo un examen detenido, a través de la *Revista de Occidente*, de los fundamentos teóricos que movilizaron a los representantes de esta corriente narrativa.

Atendemos así a la teoría crítica que estos mismos autores quisieron poner en práctica en sus ficciones: la *crítica* de la crítica de la novela. Entre 1923 y 1930 se produce la explosión de las ideas más renovadoras correspondientes a este tipo de novela, lo cual creeemos que justifica este análisis.

1.3. Desarrollo y límites de una propuesta: *Revista de Occidente*.

En el primer número de la *Revista de Occidente*, Antonio Espina atacaba con dureza la obra de Galdós. A raíz del tópico de que Galdós retrata con exactitud la vida española del último tercio del siglo XIX, Espina incidía en un aspecto de gran interés. Por un lado dudaba de que el realismo reproductivo reflejase fielmente la realidad. Por otro, se planteaba la posibilidad de que la novela que estaría fraguándose en este nuevo momento, desasida de la pretensión realista, pudiese llegar a mostrar la realidad del modo que corresponde al arte. A su vez, por debajo de la descalificación de la producción novelística galdosiana, latía el rechazo a la etapa histórica que había inagurado la Restauración, que precisamente en 1923 entraba en crisis con el golpe de Estado del general Primo de Rivera. Ortega había contrapuesto el siglo XIX al siglo XX desde la primera década del nuevo siglo[47]. El rechazo al sistema político era moneda

---

[47] En 1910 publica una serie de artículos, recogidos en *O.C. I*, en *El Imparcial* en que muestra su distancia respecto del panorama cultural del siglo XIX. "Vieja y nueva política"

corriente en los círculos intelectuales, aunque con diferentes diagnósticos y soluciones, desde finales del siglo anterior (Costa, Maeztu, krausistas, etc).

Espina, no obstante, no aporta argumentos apoyados en una teoría claramente elaborada, cuyos perfiles más sobresalientes estuviesen siendo presentados. Dando las afirmaciones que realiza como deducidas de unas premisas sobreentendidas, oculta lo que tienen de intuiciones:

> "Es que el perfil fino de España [...] Surge de las sutilísimas contrastaciones psíquicas que la costumbre y el paisaje producen en el hombre. El paisaje como sentimiento vivo se perdió en nuestra literatura con los románticos, que no apreciaron el campo y el cielo. Los clásicos sí lo apreciaron y lo estimaron. Desde los clásicos salta esa fecunda emoción a los escritores primeros de nuestro siglo" (ESPINA, *ROcc.*, 1923, I, 1: 15-16).

Dejando de lado la deuda que mantiene con la pedagogía propugnada y puesta en práctica por la Institución Libre de Enseñanza, la novela posible, que Espina propugnaba y cuyos primeros retoños parecían estar brotando, saltaba por encima de generaciones para emparentarse con nuestros clásicos. La reconsideración del paisaje y las costumbres conectados con el espíritu español convierte a estos en aseguradores del espacio en que puede vibrar la emoción artística. El realismo novelesco habría estado más atento a construir decorados urbanos y burgueses con una finalidad funcional, de modo que

---

(1914), "Nada moderno y muy siglo XX" (1916) (*O.C. II*, 22-24) son sendos artículos en que insiste en este distanciamiento. En las *Meditaciones* dirige al periodo de la Restauración el siguiente juicio: "Durante ella llegó el corazón de España a dar el menor número de latidos por minuto" (J. Ortega, *O.C. I*, 337). Otras alusiones en el mismo libro, pp. 319-320, 337-340.

sirviesen de marco al estudio de los resortes morales y también psicológicos del hombre y de la sociedad, que a proporcionar la armonía artística con que el paisaje y los personajes estructuran la unidad del espacio novelesco. Con esta última tarea, según Espina, se establecería el vínculo entre los grandes escritores de los siglos de Oro con los escritores primeros de nuestro siglo. El adjetivo especificativo "primeros" mantiene una ambigüedad intencionada con la cronología y la preeminencia. El periodo del realismo se hunde en ese espacio vacío de olvido de nuestra tradición más fecunda[70]. En 1935, Jarnés insistía en la razón que les llevó a apartarse del realismo, aunque fuese virulentamente, porque, encarnado en la figura del escritor canario, "Galdós no representa la totalidad del alma hispánica, sino una de sus vertientes" (JARNÉS, 1935a: 158).

La crítica a Galdós, de todos modos, se suaviza y se hace más comprensiva en estas palabras que hacen del "alma hispánica" la realidad que los escritores estudian perspectivistamente. Más aún, cabría decir que cada escritor constituye una perspectiva de esa realidad. Su estilo se funde con el paisaje, haciendo inseparable de la realidad su modo de aparecer -su perspectiva-. El tono narrativo adquiere rasgos no realistas en la medida que no pretende producir ilusión mimética sino tematizar esta ilusión en el encuentro entre

---

[70] Véanse los ataques descalificadores, sobre todo los de Espina, contra Armando Palacio Valdés en la encuesta llevada a cabo sobre su figura por *La Gaceta Literaria*, 27 (1-II-1928) (*La Gaceta Literaria*, ed. facsímil (Lienchenstein: Topos Verlag, 1980): 165).

entre el mundo y su contemplador. En sentido estricto, la perspectiva no es objetiva ni subjetiva sino apropiación subjetiva de la objetividad. Baquero Goyanes, de nuevo, apuntó la consolidación perspectivista de la estructura:

> "Si [...] la estructura viene condicionada por el contenido mismo de la obra, por lo que se ha propuesto decir el autor, por su visión del mundo, la estructura no es (no debería ser) algo sobrepuesto forzadamente a un contenido, sino una proyección , una natural emanación de este mismo: el inevitable *cómo* en que se organiza un *qué*" (BAQUERO GOYANES, 1989: 70).

Este rechazo del realismo y de sus mecanismos estaban determinados en gran medida por el arte nuevo que estaba propugnando Ortega y Gasset, un arte que eliminase de su interior cuanto no fuese puramente estético. Para la novela suponía ir disolviendo el principio constructivo mimético reproductor en beneficio de una autorreferencialidad de la construcción novelesca que tiene en el cubismo y la fenomenología dos puntos de apoyo muy próximos a la *Revista de Occidente*[71]. La característica con que se propugnaba el arte nuevo se fundamentaba, básicamente, en la autonomía de la obra artística como categoría estética independiente (ORTEGA, 1983, III: 365), lo cual chocaba con la concepción realista, considerada como propulsora de la indiferenciación de los estrictos límites entre realidad efectiva e irrealidad

---

[71] Sobre el cubismo: Manuel Abril, "Itinerario ideal del nuevo arte plástico", *ROcc.* XIV, 42 (1926): 343-367; Gerardo Diego, "Devoción y meditación de Juan Gris", *ROcc.* XVI, 46 (1927): 160-180. Sobre fenomenología: Moritz Geiger, "Acción superficial y acción profunda del arte", *ROcc.* XXII, 64 (1928): 44-67. Soria Olmedo estudia con más detenimiento estas presencias en la *Revista de Occidente* (A. Soria Olmedo, *Vanguardismo...*, 162-174).

artística -en cuyo deslinde operaba la deshumanización- (ALBALADEJO, 1992: 108).

En *La deshumanización del arte* Ortega hacía constar que la novedad del arte joven, si bien del arte joven plástico, provocaba que "Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte" (ORTEGA, 1983, III: 358). Al margen de la correspondencia que se establece entre arte nuevo e impopularidad (ibíd.: 353-356), conviene resaltar que el paisaje o el fondo se difuminan porque la atención se remonta desde lo mirado hacia la mirada[72]. Este intento de purificar el arte de todo contenido humano, en la medida de lo posible y de lo necesario para la propia deshumanización[73], encerraba un peligro:

> "Peligro de abandonarse al incentivo estético de las palabras, olvidando sus sentidos humanos" (DIEGO, ROcc., VI, 17, 1924: 284).

A ello se debe que el mismo Gerardo Diego reclamase que "necesitamos una Poética. Una Poética en que la palabra vuelva

---

[72] La preponderancia del acto de mirar sobre el objeto contemplado, referido a las artes plásticas, es el centro del ensayo que escribe Ortega "Sobre el punto de vista en las artes" (*ROcc.* III, 8 (1924): 129-160).

[73] "Se dirá que para tal resultado [los sentimientos específicamente estéticos] fuera más simple prescindir totalmente de esas formas humana -hombre, casa, montaña- y construir figuras del todo originales. Pero esto es, en primer lugar, impracticable. [...]. En segundo lugar -y esta es la razón más importante-, el arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, *sino que consiste activamente en esa operación de deshumanización*" (la cursiva es mía) (J. Ortega, *O.C. III*, 366). En el caso de la novela, la acción, que es estéticamente peso muerto, es una necesidad psicológica de la novela (*ibíd.*, 404).

a ser íntegramente, no un ornamento abstracto" (ibíd.: 284).

Esta poética debía irse formando sobre la base de una metateoría que, a menudo y debido al imperativo deshumanizador de realizar lo irreal en cuanto irreal porque se reconoce el arte como farsa (ORTEGA, 1983, III: 376, 382), aparece en las propias novelas[74]. Comentando *Víspera del gozo*, publicada por partes en la Revista de Occidente y finalmente editada en libro[75], Fernando Vela aseguraba que

> "El arte ha creado sus procedimientos propios, artísticos, mecanismos, juegos, incluso trampas y trucos. El arte pretérito se servía de ellos como medio, instrumento, para la copia, o la ficción de realidades humanas. El arte actual les confiere una vida independiente, en abstracto" (VELA, ROcc., XIII, 37, 1926: 127).

Esos mecanismos, juegos, trampas y trucos no son descritos en el artículo, pero con la alusión a ellos se insiste en la nueva actitud del arte nuevo que, pese a su intrascendencia o precisamente por ella (ORTEGA, 1983, III: 383), activa radicalmente la sinceridad[76], puesto que la presunta

---

[74] En la obra de Jarnés, la reflexión metanovelesca es continua, siendo construida explícitamente como una reflexión sobre la creación de una novela *Teoría del zumbel* (1930).

[75] *Víspera del gozo* fue publicado en la colección <<Nova Novorum>> de la editorial de Revista de Occidente en 1926. Se habían publicado algunos de los relatos de este libro antes de su aparición en volumen en la *Revista de Occidente*: "Aurora de verdad", XII, 34 (1926): 1-7; "Delirios del chopo y el ciprés", IV, 11 (1924): 145-151; "Entrada en Sevilla", IX, 26 (1925): 146-152. En adelante, se maneja la edición preparada por Soledad Salinas de Marichal: Pedro Salinas, *Narrativa Completa* (Barcelona: Barral Editores, 1976).

[76] La posibilidad de que el arte nuevo llegue a construir un clasicismo sobre la sinceridad le pareció a Ortega que "va a ser muy difícil" (J. Ortega, "Sobre la sinceridad triunfante", *O.C. IV*, 513-516).

objetividad que transcribe el arte realista encierra la falsa ilusión de realidad que el arte nunca puede proporcionar. El arte nuevo concede a su actividad la posibilidad auténtica de su ejecución, mostrándolo como lo que es: una actividad, un hacer que difiere de la realidad por proceder a configurarse como realidad autóctona (ORTEGA, 1983, III: 375-376)[77]. En este sentido, es posible reconciliar, paradójicamente, el arte y la vida, centro estético de la obra jarnesiana, mediante la deshumanización.

En primer lugar, sobrepasa la identificación realista que convierte al arte en vida especular, de modo que, en un segundo momento, la vida se transfigura en el arte como único medio de acceso a la irrepresentable realidad (MOLINUEVO, 1995: 58-59). La nueva sensibilidad estética, lúdica y deportiva, transforma la objetividad realista en la descomposición perspectivista que dispersa y recompone las formas siempre incompletas en su aparecer. Reconociendo la inmensa perspectiva del mundo como horizonte contra el que se recorta la circunstancia individual en su propia perspectiva (ORTEGA, 1983, I: 322), la deshumanización opera abstrayendo los materiales que integran la seguridad de un realidad transmisible, con el fin de optar, mediante la metáfora, a estructurar la realidad ejecutándose como un mundo cerrado (ORTEGA, 1983, III: 409; ORTEGA, 1983, VI: 254) que acaba explotando, en la novela, porque la realidad de la vida

---

[77] "Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, mundificamos los esquemas, lo interno y subjetivo" (J. Ortega, *O.C. III*, 376).

manifiesta siempre su sobreabundancia respecto del concepto (ORTEGA, 1983, III: 375), sobre todo si debe ser evidenciado.

En esa discontinuidad, la novela vanguardista y con ella la de Jarnés, tematiza mediante la ficción y la biografía, las posibilidades de deconstruir la novela realista y los límites (im)probables de su reconstrucción. La distancia estética que Ortega reclamaba en *La deshumanización* constituía una reivindicación de una forma que, en el caso de la literatura, y más concretamente de la novela, se desentendía de la historia y la trama. El aspecto más positivo de esta reclamación que trataba de evitar la atracción por el argumento y su consiguiente compromiso emocional radicaba en que de este modo se aseguraba la ficción mediante la delineación de sus fronteras (BOOTH, 1978: 113), resaltando así el carácter inasequible que la estilización impone al referente (GARCÍA BERRIO, 1994: 453) para construirlo e integrarlo en una unidad de forma y sustancia con que cada obra establece su propia norma de valoración (BOOTH, 1978: 376).

La tendencia metateórica literaria niega el arte realista, pero al negarlo lleva a cabo un homenaje. El homenaje invertido que la novela de vanguardia celebra conduce a su propio fracaso en la medida que, cuestionando la propia identidad de la ficción mimética, no acaba de diferenciarla de la ficción realista. De hecho, al hacer equivalentes ambas, únicamente pueden dirigirse sus ataques contra la ficción

realista con alto grado de verosimilitud (ALBALADEJO, 1992: 99). El proceso de la mímesis, como configuradora de una realidad que, siendo distinta de la efectiva, responde a las constantes de estructuración y funcionamiento de esta (ibíd.: 85), permite a la ficción realista que se aproxime semánticamente a la realidad a la vez que queda separada de esta. La proximidad máxima a la realidad efectiva constituye el modelo de ficción mimética realista (ibíd.: 95-96). La puesta en duda de tal proximidad incide en la inevitable distancia que existe en la construcción ficcional entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad efectiva. Si el realismo como ficción altamente verosímil tiene como guía semántica la constitución objetiva de la realidad con el fin de ofrecer "la representación objetiva de la realidad social contemporánea" (WELLEK, 1968: 181), la crítica de la novela vanguardista socava este principio tematizando el hiato ontológico (GARCÍA BERRIO, 1994: 446) que existe entre el mundo ficcional y el efectivo, imposible de ser superado.

Gustavo Pérez Firmat atribuye al término "pneumatic effect" un contenido doble. Por un lado se utiliza para designar los procedimientos que permiten poner de relieve la condición "artificial" que posee la ficción como medio artístico de representación. Al lado de estos procedimientos -los "mecanismos, juegos..." de los que hablaba Fernando Vela: la caracterización difusa, falta de realismo, empleo de una rica imaginería, la parodia, el pastiche, etc-, el efecto pneumático se refiere al estado de la teoría dentro de la

novela:

> "It is at the same time a theory of the novel and a "theory of the theory"", en tanto que considera "the pneumatic effect as a product of the volatilization of the architectural impulse" (PÉREZ FIRMAT, 1982: 56).

Queda conjurado el riesgo de considerar el lenguaje como un instrumento al servicio del esteticismo verbal. La capacidad constructiva que puede llegar a adquirir depende de su emancipación de la condición de instrumento de la representación, esto es, como fuente de verosimilitud en la ficción para convertirse, a través de los procedimientos de ficcionalización que emplea y que renuevan la atención sobre su condición lingüística, en una crítica de la novela -la "teoría de la teoría"-. La crítica se establece sobre la sustancia misma de la ficción en cuanto despliega su potencia imaginativa a través de la transparencia y fidelidad en las operaciones de transferencia intensional-extensional (GARCÍA BERRIO, 1994: 469). De este modo, "architectural impulse" y "pneumatic effect" como principios y "monolith" y "nebula" como sus realizaciones mantienen entre sí unas conflictivas relaciones:

> "The monolith and the nebula are not only antitypes; more importantly, they represent opposite states of the same material" (PÉREZ FIRMAT, 1982: 54).

La "nebula" no puede oponerse al "monolith" de modo tajante por varias razones. Si se tiene en cuenta que el efecto pneumático procede de haber volatilizado el impulso arquitectónico, hay que concluir que tal vez entre ambos no existe una relación de igualdad sino de dependencia o de

sucesividad. No se trata de subordinación, puesto que el efecto nebuloso no está sometido al plano arquitectónico. Esta efecto está en relación con la volatilización. La existencia del "monolito" precede a la actividad erosionadora de carácter metateórico que es la "nebula", la cual disuelve la densidad constructiva de la novela realista:

> "This proccess is important because it shows that the novel as nebula not only clashes with the novel as monolith -as "cúbica mole"- but *arises* from it. Indeed, the nebula is nothing other than a monolith volatilized, pulverized, atomized to the point that it levitates" (PÉREZ FIRMAT, 1982: 54).

Rosa Chacel apuntaba, en este sentido, una de las limitaciones de la novela que estaba surgiendo. Antes de la fundación de Revista de Occidente

> "no nos aventurábamos demasiado en la novela porque era otro elemento el que nos interesaba renovar: la temática" (CHACEL, 1956: 100).

Querer hacer buena literatura sin malos sentimientos obligaba, según estos autores, a zafarse del estilo novelístico anterior. El rechazo de Galdós, como representante de un realismo pedestre no bastaba. Había que ser capaz de avanzar un paso más: "El valiente, en arte, construye "Ulises" o el "Quijote"; el cobarde inventa un Dadá cualquiera" (JARNÉS, 1933a: 68)[78]. La renovación de la temática se convierte a la acción poliédrica de la perspectiva que, a diferencia del realismo decimonónico, advierte la riqueza siempre

---

[78] La conciencia de que la obra de Joyce podía parangonarse con el Quijote aseguraba la capacidad constructiva de la novela contemporánea, aunque representasen fases distintas del proceso evolutivo del modo ficcional narrativo (Northop Frye, *Anatomía de la crítica* (Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991²), 53-56).

sobreabundante de la realidad ("Realismo es dispersión, multitud de cosas en torno a los hombres...Un novelista ha de ser constructor, ordenador de esas cosas alrededor de un eje, etc" (JARNÉS, 1988, 10: 58)). El hermetismo, que Ortega propone para la novela que debía satisfacer el gusto del lector moderno (ORTEGA, 1983, III: 410-412), crea un mundo "realista" que absorbe la atención del lector sin dejar que confunda este mundo con el real efectivo. Sólo existe el mundo ficticio, no narrado sino presentado (ibíd.: 390-391), carente de trascendencia, porque no tiende hacia la realidad sino que se muestra real por medio de los signos (BARTHES, 1968: 84-89)[79]. Más aún, el espacio saturado de la novela se configura imaginariamente mediante la traducción de "los símbolos convencionales de la *fábula* a estructuras fundamentales de la representación fantástica del universo" (GARCÍA BERRIO, 1994: 451) y ello es posible porque la intensionalización del conjunto de materiales organizados en estructuras de conjunto referencial (ALBALADEJO, 1986: 56-57)

> "se transforma en ficción novelesca por virtud de la imaginación creadora, que no se contenta con transcribir o reproducir mecánicamente, sino que opera artística, interpretativamente, transfigurando y modificando esos datos reales al someterlos a la especial presión y tono que comporta todo mundo específico novelesco" (BAQUERO GOYANES, 1993: 49).

---

[79] "Una novela no puede tener fin, como no puede tener fines. Hablo de novelas escritas para lectores que *se concentran* al leer, no para lectores que *se distraen* leyendo" (B. Jarnes, *Cuadernos Jarnesianos 10*, 58). Obsérvese que la distinción remarcada por la cursiva en el original incide en la distinción entre el mundo narrativo realista, caracterizado por la acción y los argumentos, todo lo cual sirve para mantener la atención del lector en lo puramente mecánico y distractivo, y el mundo narrativo de la novela como género moroso caracterizado por la contemplación y no por la acción (Ortega, *O.C. III*, 403-407).

En la parte segunda serán analizadas con más detenimiento las relaciones y contradicciones que *La deshumanización* y las *Ideas* se planteaban mutuamente. Conviene destacar en este momento, no obstante, la ya señalada relación de dependencia entre la nebula y el efecto del monolito. Al poner de relieve Pérez Firmat que

> "More generally, the pneumatic effect subvert the form-content dichotomy, while the architectural impulse endorses it" (PÉREZ FIRMAT, 1982: 51).

se reafirma la existencia de una dicotomía cuya negación consiste en el "desdibujamiento" de uno de los términos. Pese a ello, en el caso jarnesiano, tal subversión resulta de un extremo oscilar en busca de qué significado posea en la novela la contraposición realista entre forma y contenido. Para la novela realista, la forma ha de supeditarse al fondo, de modo que la belleza surja de la fuerza que da la exactitud de lo que ha de decirse. Tal exactitud está al servicio de la composición de la novela. Clarín señaló el carácter perspectivista que en la construcción de la novela posee el proyecto unificador en que consiste la composición, aunque con un sentido diferente del que la doctrina orteguiana formuló:

> "el mundo no tiene composición pero visto por el artista se convierte en una experimentación necesariamente compuesta" (ALAS, cit. por BESER, 1968: 289).

En la novela realista la veracidad de lo narrado goza de una posición privilegiada, veracidad que viene determinada por la capacidad intelectual del artista de proyectar sobre unas realidad carente de estructuración la organización cognoscitiva con que llega a apropiarse de ella, entendida

fundamentalmente como realidad social. La traducción artística de la realidad en que consiste esta novela está determinada por la instauración de un mundo imaginario como realidad aparente sólo posible en cuanto plasmación lingüística (MARTÍNEZ BONATTI, 1992: 100).

La posibilidad del estilo confirma la presencia imaginaria con que la mímesis artística se sabe diversa de la presencia real del objeto representado. La radicalización del estilo como medio de irrealización, con lo que al deformar la realidad se lleva a cabo un proceso de deshumanización (ORTEGA, 1983, III: 368), supera o rompe la estructura real de las cosas para reestructurarlas según el estilo que procede no tanto de la individualidad del <<yo>> como del modo en que el <<yo>> se individualiza. Lo que el <<yo>> irrealiza es la cosa en cuanto tamizada irrealmente por el <<yo>>. No es el modo de ser un modo de escribir sino que el modo de escribir, al revelarlo, conforma el modo de ser[80]. Por ello, la cosa se muestra resistente a cualquier modo de representación porque posee un plus de realidad inaccesible a la interpretación, que es cultura y, por tanto, momento humano de asegurar la espontaneidad vital (ORTEGA, 1990: 157 (355)).

---

[80] A propósito de Benjamin Constant, autor de *Adolphe*, libro y autor por los que Jarnés mostró predilección, como queda de manifiesto en el homenaje que les dedicó en *El convidado de papel*, Tzvetan Todorov concluye que, puesto que los sentimientos no son más que en relación a las palabras, "la verbalización cambia la naturaleza de las actividades psíquicas e indica la ausencia de ellas; no cambia la naturaleza de los objetos psíquicos pero fija su ausencia más bien que su presencia" (T. Todorov, "La palabra según Constant", *Literatura y signficación* (Barcelona: Planeta, 1971), 131).

El estilo, así, procede de la individualidad del <<yo>>, pero se verifica en las cosas (ORTEGA, 1983, VI: 263). Configuran nuestra circunstancia de modo que su reabsorción (ORTEGA, 1983, I: 322) es el destino concreto del hombre. Puesto que los objetos no están determinados por el sujeto, sino que este debe hacerse con ellos integrándolos en su proyecto[81], sólo podrá reabsorberlos "buscando las categorías *del* objeto en el objeto mismo" (MOLINUEVO, 1995: 59). La realidad asegurada a través de la claridad de la inteligencia, misión del hombre sobre la tierra (ORTEGA, 1983, I: 357), devuelve la atención sobre el acto de contemplar, de ver cómo una acción a distancia permite encarnar la vida según la seguridad de la inteligencia. Las cosas dejan de ser inmediatamente vividas para ser contempladas, en una momentánea suspensión fenomenológica, como circunstancias a punto de ingresar reabsorbidas en el destino concreto de cada hombre que cuenta con ellas aquí y ahora[82]. Al tratar sobre la biografía, podremos constatar que la tensión deshumanizadora alienta una sensibilidad, desenvolviéndose históricamente, que

---

[81] Véase 2.2.2.

[82] El desarrollo desde una razón vital a una razón histórica sigue una serie de pasos que desencadena la vitalidad en el irse haciendo el proyecto vital en la historia de cada hombre. Vivir las cosas amenaza con ser absorbidos por ellas. El destino de reabsorberlas obliga a contemplarlas para asimilar su condición circunstancial. Atrapar su perspectiva alimenta la posibilidad de ajustarlas al proyecto personal, cuya propia perspectiva comprensiva de la vida de cada cual consiste precisamente en ser una perspectiva inalienable. Podrá ser circunstancia de otro destino pero jamás reductible, materialmente, a su reabsorción.

En el caso de la narrativa vanguardista, la transmutación del género novelístico mediante la biografía condensa el impulso <<deshumanizador>> en una trayectoria contemplada que se ejecuta a sí misma en la historia.

"se configura como un nuevo humanismo *desde* la deshumanización" (MOLINUEVO, 1995: 45).

Para Jarnés, como para los participantes de esta aventura narrativa, el problema de la prosa radica en su capacidad constructiva. El estilo, que revela el pulso vital del artista (JARNÉS, 1988, 9: 24), emplea la prosa no al servicio del contenido sino que la dispone para adquirir la elasticidad necesaria que le permitiese crear desde sí misma. El deseo de romper con un lenguaje heredado que no ofrece más potencialidades (ORTEGA, 1983, III: 421) obligaba a tantear un camino nuevo que favoreciese las posibilidades expresivas de la prosa:

> "Pero es que la mayor dificultad estaba en dominar la prosa. Y no me refiero a la prosa prosódica, sino a la prosa prosaica [...]. En nuestro caso urgía un trabajo previo: antes que elevar la prosa de la vida teníamos que comprenderla y aceptarla" (CHACEL, 1956: 101).

La temática quedaba reducida a un mínimo elemento. La afirmación jarnesiana de que "en el arte el tema es nada o casi nada" (JARNÉS, 1927a: 39) conduce a confundir tema con trama o acción, lo que procede de una interpretación demasiado restrictiva de la propuesta orteguiana de reducir la acción al mínimo (ORTEGA, 1983, III: 404). La sensibilidad del lector moderno exige a la novela un mínimo de acción que le permita el deleite de entregarse a la contemplación. Pero es necesario ese mínimo pues

> "Hace falta que algún interés vital, no demasiado premioso y angosto, organice nuestra contemplación, la confine, limite y articule, poniendo en ella una perspectiva de atención" (ORTEGA, 1983, III: 406).

De ahí el "casi nada" jarnesiano como matiz. El punto básico que el novelista aragonés quiere que sobresalga se concentra en que

> "la obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo" (ORTEGA, ibíd.: 399).

Que la estructura formal sea la capacidad constructiva de la prosa no aparece explicitado en las *Ideas sobre la novela* de Ortega. Estructura significa conexión, unidad de todos los elementos que constituyen una realidad. Este sentido de estructura es aplicado por Jarnés a la prosa. En ella cabe distinguir entre las palabras-eslabones y las palabras-gemas[83]. Unas "han de resignarse a la función de esclavos" (JARNÉS, 1927a: 14), mientras las otras abren el camino constructivo: "Sólo el oscuro enlace de las raíces, mantiene erguida la más aérea de las arquitecturas" (ibíd.: 15). De este modo "la prosa, entre las manos del artista, se convierte de instrumento en creación" (33).

Por tanto, se distingue entre la prosa utilitaria del arte anterior y la prosa que se pretende nueva, no convertida en un instrumento de mediación para la plasmación lingüística de un mundo imaginario sino en una prosa que se reconoce abierta a la posibilidad del estilo entendido como creador de una irrealidad en la medida que el mundo que instaura es el de

---

[83] Recorro aquí las ideas básicas que Jarnés expone en su libro *Ejercicios. Notas críticas* (Madrid: Cuadernos Literarios, 1927), breviario de las ideas estéticas del autor, el cual permaneció fiel a ellas, aún con las correspondientes matizaciones que creyó necesarias.

las formas reclamando para sí mismas, y no para las referencias, el poder imaginativo. Es decir: "Hay prosa instrumento y prosa forma. Medio y fin. Estilo común y estilo singular" (21). Aceptando que con "la forma empieza a vivir la intención" (34) se sigue que "lo mejor es hacer de la prosa una ágil góndola empujada por el aliento de la idea" (35). Pero si "para el artista verdadero, la obra es siempre un edificio por alzar, y, ante cada primera piedra, debe sentirse aprendiz" (62), ¿por qué tal edificio debe reducirse a la singularidad del idioma: "Si cada frase ha de gozar de su singular contorno y organismo, el estilo será moverlas graciosamente en la danza del periodo, hallando para todas las hermanas un ágil engarce" (38)?.

En definitiva, si el estilo es el hombre, y por ello cada estilo es insustituible -"La peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas es el estilo" (ORTEGA, 1983, VI: 263)-, el novelista es el auténtico creador, el que se deleita engendrando con su timbre y su tono la realidad creada en la novela. La realidad inventada por el novelista es un hallazgo, la perspectiva personal del contemplador que ilumina desde ángulos desconocidos las vetas de la realidad "que tienen un lado común: nuestro propio aliento" (JARNÉS, 1931a: 56). Así puede explicarse que la novela sea "un poema en marcha" (JARNÉS, 1927a: 75) donde, en último término, "una realidad novelesca es tal cual ha sido cernida por la realidad del novelista" (ibíd.: 77). La metáfora cubista sirve para definir el mecanismo del arte nuevo:

> "Es un agudo geómetra que aspira a trenzar en la red de su prosa las precisas coordenadas" (ibíd.: 87).

Estas coordenadas responden al tema de su tiempo: la recupersión de la vida. La incandescencia de la frase vibrante debe conjurar el riesgo de caer en retórica:

> "La retórica -la musical como la literaria- solía venir cubierta con una bella máscara: el virtuosismo" (ibíd.: 60).

El riesgo del virtuosismo procede de la indeterminación a la hora de delimitar los géneros. Más aún, como se procederá a describir al tratar el denominado <<género intermedio>> jarnesiano, qué se entiende por fusión de géneros permanece en un estado de indefinición. La supresión de cánones prefijados produce un deseo de amalgamar las distinciones genericas en una unidad superior representada por la obra artística. Jarnés hablaba de "no sé que empeño por alejar entre sí los <<generos literarios>>" (JARNÉS, 1927a: 78). La forma precede al designio, es el humus creador previo a toda intención del que esta toma su fuerza. La forma, como espíritu divino, se cierne sobre la construcción potencial de la obra. Es aquella la que orienta a esta ("Con la forma empieza a vivir la intención" (JARNÉS, ibíd.: 34)).

En este sentido, la polémica de la existencia o no de los géneros dirige la atención a la propuesta que Ortega anunció en sus *Meditaciones*, en la que se situaba a igual distancia de la <<antigua poética>>[84] como de las ideas croceanas que

---

[84] Con este término Ortega designaba la Retórica que "fracasó históricamente a partir del Romanticismo europeo como

negaban la posibilidad de los géneros (ORTEGA, 1983, I: 365-366), considerados casilleros que aniquilaban la fundamental unidad del hecho estético que es la obra de arte, única e irrepetible:

> "La forma non si può esprimere, perchè è già essa stessa espressione. O che cosa sono le parole: "crudeltá", "idillio", "cavalleria", "vita domestica" e via enumerando, se non le espressioni di quei concetti?" (CROCE, en MARÍAS, 1990: 180).

La posición orteguiana considera igualmente errónea la separación como la anulación de fondo y forma:

> "Entiendo, pues, por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, ireductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas" (ORTEGA, 1983, I: 366).

El género como función poética, dirección en la que gravita la generación estética (ibíd.), implica que la obra literaria se engendra desde el fondo de ciertos temas, definidos como "amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano" (ibíd.), y que apunta al enraizamiento de tales géneros en una condición natural, aunque abierta al despliegue de sus combinaciones históricas (GARCÍA BERRIO, 1994: 599), si bien Ortega reseñaba un proceso de preferencia histórica para explicar el predominio de un género sobre otro (ORTEGA, ibíd.: 366), con el fin de asegurar por un lado la <<vitalidad>> como fuente de la que brota el proceso cultural y por otro la indiscutible historicidad de las realizaciones culturales humanas. Desde esta perspectiva, podrá entenderse el sentido de *La deshumanización* o de las *Ideas sobre la novela* como

---

ciencia habitual del discurso" debido a un conjunto de causas diversas (A. García Berrio, *Teoría...*, 206-208).

descripción de la "interpretación radical del hombre" (ibíd.) que el arte nuevo, y la novela como género <<terminal>>, ofrece al hombre contemporáneo sobre el fondo permanente de su condición humana, que, como se ha indicado a propósito de la razón histórica, no tiene naturaleza -naturaleza sustancial, dada de una vez para siempre- sino historia -un proceso temporal sustantivo- (ORTEGA, 1983, VI: 41; XII: 237).

La tendencia teórica de los narradores de vanguardia parece, no obstante, más próxima a la croceana. Como acaba de señalarse, la forma de la obra empieza a vivir con la intención, la cual tiene un poder generador. Pese a ello, fondo y forma no están separados. La forma no sale del fondo sino viceversa. Con todo, las distancias respecto de la concepción estética que propugnaba Croce eran marcadas, no sólo por el sustrato idealista de ascendencia romántica presente en el filósofo italiano -inefabilidad, superioridad moral de la obra de arte- sino igualmente por la ideas que circulaban sobre el arte nuevo, especialmente propulsadas por la obra de Ortega. Nos parece significativo, en cualquier caso, esa distancia medida que adoptan implícitamente respecto de Ortega y Croce. Frente a la historia como categoría que acaba desplazando la naturaleza, el fondo y la forma actualizan categorías estéticas, canalizadas y dirigidas desde los niveles mteriales arraigados en los sustratos emocionales, fantásticos, imaginativos, pero también históricos y convencionales, que garantizan su perdurabilidad e interés (GARCÍA BERRIO, 1994: 134-135).

El fundamento de la crítica <<deshumanizadora>> se apoyaba en el rechazo del romanticismo por lo que este tiene de canalizador de emociones demasiado humanas, sin que signifique un rechazo de la revolución que supuso el movimiento romántico[83], mientras que el arte nuevo se caracteriza por una progresiva depuración de cuanto no sea estrictamente estético, aún a riesgo de recaer en un progresismo historicista[84]. El artista moderno, a diferencia del artista romántico, procede a contemplar estéticamente los sentimientos (ORTEGA, 1983, II: 242). Se ve impulsado por un imperativo de "belleza integral" que marca una actitud de "concentración hacia dentro" -hermetismo- frente a la actitud romántica de "concentración hacia afuera" (ibíd.: 242-243) -la tendencia a confundir la realidad con la idea que tenemos de ella, con que falsificamos ingenuamente aquella (ORTEGA, 1983, III: 376)- (JARNÉS, 1988, 10: 58).

Este alejamiento intelectual del romanticismo queda completado, en dirección opuesta, por la reivindicación de sus aspectos vitales, energéticos o de pasión no esquemática. Al tratar en el próximo capítulo, con motivo de la génesis del género biográfico en la narrativa vanguardista, la conexión

---

[83] J. Ortega, refiriéndose a la música -en "Musicalia", *O.C. II*, 235-244-, consagraba al arte nuevo como el heredero del primer romanticismo, el de la liberación, al que sigue y "cuyo lema es selección y jerarquía" (241). Aquella "férvida revolución de los espíritus me ha parecido siempre una de las más gloriosas aventuras históricas" (240).

[84] "El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación; esto es, se va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético" (Ortega, *ibíd.*: 242).

que arte y vida establecen para equilibrar pasión e inteligencia (JARNÉS, 1933a: 252), podremos acercarnos, al prestar especial atención a la práctica biográfica jarnesiana, a las conflictivas relaciones que los autores de este grupo mantuvieron con el romanticismo, casi exclusivamente el español, el cual atraía su interés en función de analizar la crisis política y social de la España contemporánea.

Conviene regresar a las críticas que las ideas croceanas suscitaron en estos autores reunidos en torno a la *Revista de Occidente*. Juan Chabás recoge los límites de la filosofía estética del pensador italiano a la luz de las aportaciones de Ricolfi y Borghese junto con el magisterio de Ortega al respecto:

> "El arte nuevo, en cambio, sí que se diferencia esencialmente del romanticismo y del realismo, pues la realidad como significación de un conjunto de apariencias formales [...] no será nunca la cantera que suministre los elementos de ese arte nuevo" (CHABÁS, ROcc., XV, 44, 1927: 207).

La limitación básica que se le achacaba a Croce reside en que la obra posee todavía para él un contenido humano, aunque sea concebida aquella como creación y no como reproducción. La materia propia del arte y su goce estético se caracterizan porque

> "la una consiste en formas nuevas creadas por evasión de las vivas, y el otro en nuestra sensibilidad de la expresión de esas formas" con lo que de este modo "podremos mantener esa autonomía que nace de la materia propia de cada arte y su técnica" (CHABÁS, ibíd.: 212-213).

La autonomía del arte puede ser reafirmado mediante el

carácter constructivo de la forma. El estilo, que, como hemos señalado, ocupa un papel destacadísimo en el proceso <<deshumanizador>> de retener la materia puramente artística, frente al realismo que, siguiendo la forma de las cosas, carece de estilo porque es incapaz de presentarlas como ejecutándose -mostrando su *intimidad* (ORTEGA, 1983, VI: 254)- sino que sólo es capaz de <<narrarlas>> (ibíd.: 256), puede también convertirse en un instrumento obstructor de la capacidad de alzar el edificio artístico (JARNÉS, 1927a: 62). El problema se reformula planteando si la obra es fruto sólo de una <<maniera>> o exige una "dirección en la que gravita la generación estética" (ORTEGA, 1983, I: 366). El mismo autor que afirmaba que "el estilo -habrá que repetirlo muchas veces- no entiende de técnicas, puede muy bien pasar sin técnicas. [...] Estilizar una página es crearla a nuestra imagen y semejanza, único modo de crear" (JARNÉS, ROcc., XXX, 90, 1930: 373), se refería años antes al arte bizantino lamentando melancólicamente que "la poesía en ellos se elevó a escasa altura. El arte prefirió buscar <<efectos>> nuevos a producir <<formas>> nuevas" (JARNÉS, ROcc., XIX, 56, 1928: 299)[87].

En Bizancio, Jarnés veía reflejada, como en un espejo, su imagen y la de sus compañeros. Cada característica que enuncia de aquel arte (inteligencia, sensualidad, riqueza de

---

[87] Páginas atrás hemos señalado que el modo de escribir conforma el modo de ser. "El estilo es el hombre" supone un círculo estético: cada acto de un hombre está marcado por su estilo pero sólo en el acto se revela el estilo que define al hombre. Crear una página a nuestra imagen y semejanza, incluyendo la alusión bíblica, marca la escritura como proyección diferida y encarnadora de la personalidad.

metáforas, etc) parece devolver los rasgos de su propia novela. No son las afirmaciones de novedad, originalidad o superación las que ahora interesan. No siempre para un artista "la limitación es creadora" (JARNÉS, 1927a: 46). La conciencia de limitación puede tranformarse en la de encierro, pues, como anotaba Antonio Marichalar, "Falto de plenitud en el medio, el artista moderno se queda las más de las veces a medio expresar. No derriba al dragón: la lucha sigue. Vale por lo que da y por lo que promete" (MARICHALAR, ROcc., XIX, 57, 1928: 346).

La lucha del estilo se entabla con el propio material con que el escritor cuenta: las palabras, el idioma. La imposibilidad de que el esquema material del texto baste por sí mismo para asegurar el efecto poético del poema logrado o de la gran novela ajusta los límites del concepto formalista de <<literariedad>> a la hora de intentar determinar el valor de poeticidad como "una propiedad estética que se impone como efecto inesperado, imprevisible e inconvencionalizable" (GARCÍA BERRIO, 1994: 254). El poeta, como creador, tiene que enfrentarse con el material que le es propio[88]. Las palabras

---

[88] En su conmovedor testimonio del exilio iniciado en el barco que le llevaría a América (B. Jarnés, *Alta mar, Cuadernos Jarnesianos 5*), Jarnés medita sobre la necesidad que toda historia, aún la más sencilla, las que proceden de la historia personal de los compañeros de exilio y barco, tiene de un "experto <<narrador>>" -y no de un "experto <<vividor>>-"- si tuviese que convertirse en novela. Y añade: "Lo que les falta a estas menudas epopeyas, es el poeta. Se advierte en el buque una terrible carencia de <<dones de expresión>>" (21). La carencia del otro, de la perspectiva, se hace más dramática en la situación personal del exiliado arrojado a su condición de hombre sacado de su suelo. El "experto narrador" tiene que ver en el prójimo, que "es también centro vital como yo", un

son, como todos los materiales artísticos, a la vez elementos indispensables y fronteras ariscas en la construcción imaginaria (GARCÍA BERRIO, 1979; 1984; 1994a). Jarnés señala que la literatura es "el arte supremo", pero que su instrumento tira de él hacia abajo, "hacia la tierra, hacia lo borroso y lo trivial". Su meta es entonces "entiéndase bien: arte de construir, labor de ingeniería del pensamiento" (JARNÉS, 1935a: 20). Comentando a Ortega, escribía que el idioma de los poetas "es el secreto de todas las sugerencias - y de todas las limitaciones" (JARNÉS, 1931a: 93).

Sin embargo, al hacer la necrológica de Rafael Barradas, Jarnés, de nuevo, atinaba al mostrar que los artistas modernos estaban "en realidad estremecidos de ira contra un arte anterior plenamente construido, que insultaba con su grandeza, que abrumaba como sólo puede abrumar un *hecho*. Se eliminaba de este *hecho* toda ejemplaridad, pero no se podía borrar su existencia" (JARNÉS, ROcc., XXIII, 59, 1929: 390). Y apostilla a continuación: "Lo que entonces se pensaba sobre el arte tenía más valor que el arte mismo" (ibíd.:). Entre los meses de noviembre y abril de los años 1937 y 1938, Jarnés anotó en un cuaderno de apuntes titulado *Límites y lecturas*[89] una serie de reflexiones que señalaban revisiones y matizaciones sobre la pureza del arte. Si la novela era, según su perspectiva de 1927, "un poema en marcha" (JARNÉS, 1927a: 75), diez años

---

"personaje imaginario que nuestra fantasía ha ido elaborando" (J. Ortega, *O.C. VI*, 346) como un regalo de vitalidad concretado en la expresión.

[89] B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos 10*.

después el arte sigue viviendo de lo concreto, de lo limitado, de lo que puede decirse pero también "de lo impuro, es decir, de la vida en marcha, etc., etc." (JARNÉS, 1988, 10: 27)[90].

En el año 1928 Jarnés decía que "cuando el arte quiere justificarse, es que perdió la fe. Está cansado" (JARNÉS, ROcc., XIX, 55, 1928: 126). La ortodoxia de Quiroga Plá al valorar el impacto de la vanguardia (QUIROGA PLÁ, ROcc., XX, 59, 1928: 267-279), no resta un sólo ápice a la demoledora constatación de Antonio Espina de que "*El antico* no ha muerto. No ha muerto a mano airada de los futuristas más que lo que ya estaba moribundo. Los géneros tampoco han muerto, ni podrán morir nunca. Son como enunciado y sustancia lo suficientemente elásticos y convencionales para no morir nunca" (ESPINA, ROcc., XX, 60, 1928: 295).

La individualidad del artista remoza los viejos esquemas vivificándolos. El arte nuevo había considerado que el arte anterior había sobrepasado la fecha de caducidad y, sin embargo, aún sentía no haber construido una alternativa radical a la tradición a que se oponía. El arte del pasado, por cuanto, en apariencia, no fecundaba ni innovaba, estaba muerto (ORTEGA, 1983, III: 421), pero ejercía una atracción vampiresca sobre el arte nuevo, incapaz de destruirlo -abrumaba con la fuerza de un *hecho*- o de superarlo -"no podrá morir nunca"-. El arte nuevo no vivificaba el pasado sino que

---

[90] De cualquier modo, en muchos de sus libros aparece, entre otros, la promesa de publicación de un *Elogio de la impureza* que nunca llegó a publicarse.

el pasado, subterráneamente, sostenía al presente. La revolución vanguardista podría ser considerada reaccionaria tanto en el sentido genérico de reacción exasperada contra la tradición cuanto en su sentido político si queda recluida en el esteticismo de una nueva praxis vital (BURGER, 1987: 104). En cunto programa moderno, las vanguardias indagan en sus planteamientos teóricos y en sus productos en los fundamentos naturales de la actividad artística (GARCÍA BERRIO, 1994: 172, 529; sobre la teoría de los géneros: 575-617). En Ortega la renovación antitradicional no está reñida con la finalidad de los géneros entendidos como "las amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano" (ORTEGA, 1983, I: 366).

El análisis del concepto de circunstancia, que rehuye su reducción a circunstancia socio-histórica, puede contribuir a dilucidar el contenido de <<inutilidad>> que atribuyo a la tentativa narrativa vanguardista. Este contenido debe estudiarse teniendo en cuenta que el carácter circunstancial de esta corriente narrativa, incluyendo el sentido negativo, adopta una dirección no exclusivamente propia de la historia literaria sino también una dirección teórica. Su estudio debe entenderse puesto al servicio del proyecto del que formaba parte y al que se deseaba éxito. El fracaso de esta trayectoria, que no significa sólo y principalmente la incapacidad de alzarse como novedad ante el arte anterior, pone en cuestión el progresismo en arte pero afirma la condición sustantivamente histórica, y, en este sentido,

progresiva, de todo proceso de manifestación artística (ORTEGA, 1983, VI: 42).

El destino de la trayectoria narrativa <<deshumanizada>>, y en concreto la jarnesiana, como producto cultural humano, tiene la misma consistencia que el destino del hombre: la reabsorción de la circunstancia en su destino. La frustración alcanza al hombre y a su proyecto al reasorber la circunstancia este destino suyo. De la misma manera que el hombre es *causa sui* en segunda potencia pues "no solo [sic] tiene que hacerse a sí mismo, sino que lo más grave que tiene que hacer es determinar *lo que* va a ser" (ORTEGA, ibíd.: 33), el grupo de novelistas vinculados a la empresa cultural que cristalizó en la *Revista de Occidente* se veían obligados, por su propia intención, a determinar qué iba a ser la propuesta narrativa que estaban alumbrando. Sostendremos la tesis de que *lo que* quería establecerse como eje de una superación del género de la novela, tal como era entendida hasta ese momento, se basaba en una *transmutación del género* en la que intervenían la crítica de la novela realista, actualizada en el modelo vanguardista, junto con las posibilidades que el modelo de la biografía ofrecía y que excedía el carácter negativo al que la práctica novelesca vanguardista podía reducirse. La propuesta se atenía al afán de convergencia entre el "fondo poético substantivo" (ORTEGA, 1983, I: 366) y su actualización a "la altura de los tiempos" (MARÍAS, 1983a: 215-217). Dentro de todo este territorio de fuerzas encontradas es donde cabe buscar el contenido de la

<<inutilidad>> de esta propuesta.

Esta pretensión de clarificar parcialmente el trayecto de la narrativa vanguardista, mediante la iluminación de la obra jarnesiana, tiene que ir acompañada de una adecuación de la *perspectiva a su circunstancia*,

> "porque el arte verdadero es aquello en que una época se intentó superar a sí misma; como es ciencia todo aquello en lo que intentó explicarse, y tradición aquello en lo que comenzó a petrificarse" (JARNÉS, 1931a: 118).

El afán de superar el pasado sigue, en cualquier caso, lastrado del progresismo que se quiere superior como presente[91]: "El *ya no ser* y el *aún no ser* son ambos *no ser* y viven a cuenta de lo que *es ahora*" (ORTEGA, 1983, XII: 261). La novela de aquel periodo fructificó en Europa y América, siendo el origen de la novela contemporánea la obra de Joyce, Faulkner o Woolf. De nuestros novelistas sólo pervive un lejano aire de época, que, en su momento, como recordaba Rosa Chacel, todavía no era siendo, de modo que podríamos decir que su *ya no ser* es *aún ya no ser* a la altura crítica actual.

---

[91] "El error del viejo progresismo estribaba en afirmar a *priori* que se progresa hacia lo mejor. Esto sólo podrá decirlo a *posteriori* la razón histórica concreta", pero a continuación añade que "el progreso exige que esta nueva forma supere la anterior, y para superarla la conserve y aproveche" (J. Ortega, *O.C. VI*, 42). A no ser que "superar" sea empleado como un término neutro que se limita a constatar que la nueva forma crece, varía respecto de la anterior, sin que ello suponga valoración alguna -lo que es difícil de creer dentro del imperativo orteguiano en arte como en cualquier actividad de "selección y jerarquía"-, la formulación del progreso identifica avanzar con mejorar. Sólo en filosofía el progreso no es mejorar sino incidir sobre el centro -la realidad radical- en círculos que trazan otros círculos concéntricos" (J. Ortega, *O.C. XII*, 161-170).

La arquitectura de la novela constituye, como Pérez Firmat ha señalado, el punto decisivo en la discusión sobre la novela de vanguardia[92]. La novela *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet, adquiere un valor ejemplar hasta el punto que el crítico cubano-norteamericano, en su libro ya clásico *Idle Fictions: the Hispanic Vanguard Novel (1926-1934)*, delimita mediante su análisis de dicha obra los conceptos de "architectural impulse" y "pneumatic effect". El ambiente vaporoso en que se desenvuelve la mínima trama de esta novela responde al deseo constructivo de "esto que muchos jóvenes españoles han dado en llamar, un poco vagamente, <<narraciones>>" (JARNÉS, ROcc., XX, 60, 1928: 53). El mismo título de la novela nos enfrenta a la crítica de la caracterización en una novela de amor, subgénero que parte de un carácter de contornos bien delineados y prácticamente idénticos unos a otros. Jarnés vuelve sobre su parodia en la mencionada *Teoría del zumbel*[93]. Para Francisco Ayala la intención de Torres Bodet atestiguaba que "cuando se ha querido producir la novela en la misma atmósfera enrarecida

---

[92] Véase supra., en este mismo capítulo, la distinción entre "architectural impulse" y "pneumatic effect" y sus correspondientes efectos de "monolith" y "nebula" para explicar la construcción ficcional realista y la vanguardista.

[93] De nuevo se plantea un problema suscitado por la identificación que lleva a cabo Ortega entre realismo y popularidad. Ciertamente la novela rosa como el folletín han gozado de un gran éxito comercial a lo largo de los siglos XIX y XX (Andrés Amorós, *Sociología de una novela rosa* (Madrid: Taurus, 1968); *Subliteraturas* (Barcelona: Ariel, 1974)). A principios de siglo, el éxito de las colecciones populares fue inmenso. Obviamente, el realismo no es sólo el folletín o " hasta qué punto el folletín es realista, es cosa cuando menos discutible" (Valeriano Bozal en José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), 30).

del poema puro, creado, se ha obtenido la novela poemática, híbrida, insatisfactoria..." (AYALA, ROcc., XVII, 52, 1927: 36). La edificación de la novela sobre el cimiento de la construcción <<poética>> conduce a una asociación del lirismo con la potencialidad objetivadora de la deshumanización, la cual liberando a la poesía del lastre humano "devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente" (ORTEGA: 1983, III: 371). El lema orteguiano "non multa sed multum" simboliza la atracción que ejerció la lírica sobre la novela artística deshumanizada. Convergen ambas en intentar eliminar *lo prosaico, lo vulgar, lo humano y lo verista en beneficio de* una mayor intensidad verbal y de un estricto discernimiento de los asuntos, de los personajes y las peripecias. En definitiva, desean extraer todas las posibilidades expresivas de la palabra narrativa (VILLANUEVA, 1983: 11-13) para potenciar la intensidad de la experiencia sometiendo la construcción del espacio ficcional a un proceso de subjetivación lírica que trasciende la objetividad en un mundo aparte y formal (FREEDMAN, 1971: 15; GULLÓN, 1984: 19-28).

Para Pérez Firmat la vista, que da lugar a la rememoración, y la metáfora, como mecanismo de distanciamiento, convierten la profundidad en una "illusion created by the multiplication of surfaces" (PÉREZ FIRMAT, 1982: 94). De tal modo, la tendencia cubista a la fragmentación en el texto y recomposición en el ojo de las impresiones, sensaciones y emociones que constituyen la novela (CASALDUERO, 1962: 288-332) *no consigue que el arte artístico*

pregonado por Ortega (ORTEGA, 1983; III: 356-360), basado en la *novela en la contemplación y en el psicologismo imaginario* (ORTEGA, 1983, III: 403-407; 415-416), logre presentarnos, en sus plasmaciones, las cosas como ejecutándose.

La vista marca la distancia insalvable entre el yo y la cosa. Por este motivo, el puesto privilegiado del narrador queda quebrantado al intentar penetrar en la interioridad de un personaje. Es imposible penetrar en una intimidad -como le sucede al narrador de *Margarita de niebla* al aproximarse a la protagonista, que se disuelve en forma de una nube- porque la intimidad que ofrece el arte, encarnada en un personaje literario, sigue teniendo la consistencia de la imagen. Y la imagen, vivida como tal imagen, misión encargada al arte deshumanizado, no es capaz de afrontar la fuerza ontológica que posee la representación ficcional realista sostenida sobre el principio mimético de acercamiento a la realidad efectiva. Precisamente su condición ficcional, como representación de individuos que no existen, convierte al personaje en una ilusión que, como tal, es un hecho real de nuestra vida psíquica. "Es la existencia *enajenada* u oculta de otro ente lo que da (mejor: presta) existencia a la ficción" porque colapsa su presencia propia de representación mientras coincide con su presencia ilusionante y enajenada. Siendo representación se da como lo que no es, como lo representado. Queda abierta la posibilidad de estilo por no estar sujeta a la presencia real del objeto representado. La existencia del individuo ficticio es la existencia y realidad de la imagen (MARTÍNEZ BONATTI:

1992: 91-111; especialmente 102). En cambio, en *Margarita de niebla* la existencia de la imagen se colapsa al haber desvinculado la representación misma de lo representado como una dualidad fenomenal interna de la representación (ibíd: 106).

La acción de la memoria, por otro lado, obra en dos direcciones igualmente alienantes: distancia el objeto recordado a la vez que lo fragmenta. De nuevo, la obra no puede darnos la impresión de que está haciendo patente la intimidad de sus personajes porque el hiato entre las cosas sólo permite acceder a sus superficies, no a una disuelta intimidad ejecutándose. El personaje es un esquema, una imagen que muestra su alteridad radical respecto del narrador. Es una máscara cuya única consistencia procede de su condición de máscara. La intimidad que se ofrecería ejecutándose exigiría una realidad representada que tuviese una existencia modificada en la actualización eficiente de esta como representación colapsada. La descaracterización como un medio de arrumbar el diseño realista de personajes se vuelve síntoma de la superficialidad de la novela vanguardista "inasmuch as the personages it depicts lack roundness, depth, psychological density" (PÉREZ FIRMAT, 1982: 95).

La superficialidad mencionada nada tiene que ver con una supuesta falta de rigor en los planteamientos estéticos. El concepto de superficialidad debe ser tomado en cuenta en un sentido etimológico: sobre, por encima de, la faz. Significado

este que le atribuye Salazar y Chapela al hablar de literatura plana (SALAZAR CHAPELA, ROcc., XV, 44, 1927: 280-286)[74].

La distinción entre literatura plana y literatura del espacio tiene que ponerse en relación con la tensión entre latencia y patencia, profundidad y superficie. Ortega desarrolló esta vinculación en la "Meditación primera". El estudio de dicha relación mutua debe valorar la teoría del escorzo, el concepto y la profundidad como un firme sostén de la posibilidad de acceder a la verdad no de modo intelectualista, ajustando la realidad a las categorías del pensar, sino vinculando perspectiva y circunstancia a la transformación de la <<razón vital>> en <<razón histórica>>. Finalmente, se tratará de establecer cómo el arte nuevo de la novela, caracterizado por la desrealización, ingresa en la trayectoria histórica de la propuesta narrativa vanguardista.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
BIBLIOTECA

[74] Tanto el concepto de literatura plana y literatura del espacio se tendrán en consideración en el tercer capítulo para esclarecer, en la medida de lo posible, la concepción arquitectónica de los novelistas que publicaron en la colección de los <<Nova Novorum>>.

2. NOVELA Y BIOGRAFÍA: JARNÉS Y LA REVISTA DE OCCIDENTE (1928-1936)

La trayectoria de la novela vanguardista entre 1923 y 1930 puede, debe ser y será completada mediante el análisis de una doble superposición: una cronológica y otra genérica. La elección de fechas no corresponde a una decisión arbitraria, aunque, obviamente, posea un inevitable carácter convencional. El atenimiento a criterios estrictamente historiográficos que buscasen paralelismos con los principales sucesos de la historia española contemporánea hubiera conducido a dividir el capítulo anterior y el presente según el acontecimiento que marca la historia española del siglo XX: el advenimiento de la II República.

Las etapas de transición no son fácilmente delimitables. Las épocas en que comienzan a producirse cambios que acabarán por alterar la fisionomía política, social o cultural -en definitiva, el curso histórico- de una comunidad poseen límites variables que no alcanzan a ser fijados por un acontecimiento determinado. A lo sumo, en un suceso singular confluyen multitud de factores que lo convierten en un símbolo o en un referente de los nuevos tiempos que se sienten próximos. Cristalizan en ellos ilusiones que animan la vertebración de nuevos principios que arrumben valores periclitados, cuya pervivencia se debe sólo a la falta de

otros nuevos.

En 1925 Ortega hacía constar, como premisa de *La deshumanización del arte* que "Lo importante es que existe en el mundo el hecho indubitable de una nueva sensibilidad estética" (ORTEGA, 1983, III: 364). Ese mismo año, con motivo de la Exposición de Artistas Ibéricos, Ortega insiste en que "el arte del pasado no <<es>> arte; <<fue>> arte" porque ha dejado de fecundar al arte presente, el cual, enfrentado a sí mismo, lucha por encarnarse más allá de teoría y programas (ORTEGA, 1983, III: 421-423). En este año de máximo esplendor de las propuestas deshumanizadas, se asientan los principios de una estética a los que sus valedores regresarán con el fin de actualizarlos y mostrar con sus obras su valor y su potencial históricos ante la reacción humanizadora que en los años treinta mostrará su hostilidad a este tipo de arte.

Las condiciones sociales y políticas que caracterizan el nacimiento y potencian el desarrolo de la narrativa vanguardista en los años veinte -la dictadura primorriverista, el auge económico, la energía de una pequeña burguesía laica, etc- han sido ya objetos de estudio (CANO BALLESTA, 1981: 165-191; LÓPEZ CAMPILLO, 1972). El interés primordial de este capítulo consiste en determinar cómo los narradores reunidos en la *Revista de Occidente* responden a las iniciativas del nuevo periodo matizando y transformando su particular poética. Si en la década de los veinte poseyeron la iniciativa, en los años treinta sus propuestas estéticas fueron retrocediendo.

Nos proponemos el imperativo de autopsia que Ortega reclamaba para la novela, si bien el análisis del trayecto que la narrativa vanguardista recorre tendrá como referentes la estética que sostiene y elabora Benjamín Jarnés junto a la evolución <<biográfica>> que, según mantenemos, experimenta la novela.

Queremos que nuestro estudio haga *"de la realidad misma su punto de vista"* (ORTEGA, 1983, IV: 402) con el fin de poder describir cómo convergen dos géneros -la novela y la biografía- en la reflexión literaria de sus protagonistas. Ortega continuó profundizando en la estructura de la <<razón vital>>, durante los años que siguieron a la aparición de *El tema de nuestro tiempo*. En "Pidiendo un Goethe desde dentro" (ORTEGA, 1983, IV: 395-420), artículo que formaba parte de un monográfico de *Revista de Occidente* (nº 106, abril de 1932: 1-41), Ortega desarrollaba una de sus nuevas preocupaciones fundamentales: la vida del hombre como un proyecto que consiste en quehacer. La <<razón vital>> adquiría una dimensión <<biográfica>> que abría el camino al estudio de la estructura histórica de la vida humana.

A través de la producción biográfica, novelística y ensayística de Benjamín Jarnés, sin olvidar su hábitat natural de la *Revista de Occidente*, puede descubrirse una serie de asuntos vinculados en torno al eje central del que se había partido: la decadencia de la novela (ORTEGA, 1983, III: 387-390). Su decadencia auguraba, según la esperanza de Ortega, el

perfeccionamiento del género, vaticinando "sin excesivo riesgo, que las emociones intelectuales más poderosas que el próximo futuro nos reserva vendrán de la historia y la novela" (ORTEGA, ibíd.: 416).

En esta línea, el concepto de perspectiva se completa al incorporar su dimensión circunstancial. El <<género intermedio>>, término aplicado a ciertas obras de Jarnés, puede ayudar a determinar si la fusión genérica está relacionada con la intersección de arte y vida en la doctrina *perspectivista y circunstancial. Sin circunstancia no hay* perspectiva porque, siendo la perspectiva visión de su verdad, la circunstancia es la realidad con la que tenemos que construir nuestra vida. Visión de la verdad consiste en ver las cosas con que el hombre cuenta y que han de ser reabsorbidas en su proyecto. El proyecto que el hombre tiene que hacer constituye para él un imperativo de autenticidad.

La biografía, como género, emancipa la novela vanguardista de las estrecheces de la forma transformándola según el imperativo de autopsia, cuyo origen se remonta al concepto de ejecutividad, y según el imperativo de autenticidad. La transmutación del género novelesco se adapta a "las amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano". De este modo, como indicaba Ortega en su "Prólogo para alemanes":

> "La vida humana es, por lo pronto, faena poética, invención del personaje que cada cual, que cada época tiene que ser. El hombre es novelista de sí mismo [...] ¡Pues bien, la vida resulta ser, por lo

> pronto..., un género literario!" (ORTEGA, 1983, VIII: 29).

Al principio de esta sección se aludía a una doble superposición, que ahora muestra su verdadera condición. Por una parte, se presenta como superpuesta históricamente. En lo que se refiere a la *Revista de Occidente*, a la vez que se alcanzaba en torno a 1930 el periodo cumbre de la teorización novelística deshumanizada comenzaba el proceso de transformación del género novelístico pues a partir de 1927-1928 comenzaron a publicarse las primeras reseñas sobre biografías, que constituían el potencial perfeccionamiento de un género en decadencia. Al mismo tiempo, se produce una superposición genérica ya que la novela iniciaba un camino de transmigración hacia la biografía para, transformando a esta, transformarse a sí misma.

La perspectiva puede alumbrar la circunstancia gracias a sus instrumentos: el escorzo y el concepto. La misión de claridad que pertenece al hombre conlleva revelación del sentido, cuya posibilidad procede de la sustantiva razón que, por debajo de las teorías del hombre, es él mismo (ORTEGA, 1983, VI: 50). El encadenamiento de novela y biografía contribuye a seguir desmitificando el arte deshumanizado como hiato teórico sin solución de continuidad. Puede recuperarse el sentido histórico que esta propuesta narrativa garantiza, aunque no podamos detenernos en la impronta política y ética que la conforma de modo sustancial. En este sentido nuestro propósito coincide con la afirmación de María Zambrano de que

"Únicamente la experiencia histórica puede evitar la persistencia de la decretada ocultación. La experiencia que no desmitifica sino para extraer del mito su sentido" (ZAMBRANO, 1977: 12).

2.1. La novela

2.1.1. *Crítica o paráfrasis.*

La tarea crítica consiste, como se ha venido insistiendo, en una labor de mediación. Mediar una obra atraviesa una distancia, sitúa obligadamente en un centro al mediador: entre la obra y el público. El circuito comunicativo se inicia en el hablante-autor, se canaliza a través del mensaje-texto y concluye en su recepción por parte del receptor-lector. La codificación y la descodificación interpuesta crean un "horizonte de expectativas" con que el receptor ejecuta y actualiza el significado general y práctico de las obras, si bien la universalidad de que participan las más afortunadas las convierte en propuestas de privilegiada asimilación, que exceden las explicaciones estéticas aleatorias (GARCÍA BERRIO, 1994: 287-293). El crítico tiene, por su parte, la obligación de proporcionar pautas de lectura que permitan el acceso al texto, el cual no es sólo el nivel de decisión en la especifidad lingüística de la literatura sino también la instancia en que se genera su espesor sentimental, psicológico e imaginario (GARCÍA BERRIO, 1989: 78-107).

La crítica tiene, en este sentido, una misión exegética. La interpretación se convierte en la <<realidad radical>> de la mediación crítica. Al igual que la filosofía, la crítica es una realidad circular (ORTEGA, 1983, XII: 153). Una y otra vez retrocede sobre el núcleo de significado al que tiene por misión apuntar. Interpretar el sentido de una obra aboca a dar cuenta de algo que no es evidente por sí mismo y en torno al que se se forman valencias polisémicas, que arrancan siempre de un fondo de actividad positiva, individual o colectiva-histórica (GARCÍA BERRIO, 1994: 378), que someten las alternativas significativas que sugiere la ambigüedad de la obra artística a la responsabilidad del texto como iniciativa de un autor que lo aloja en la historia (GARCÍA BERRIO, 1994: 385-386). El *texto como presencia* organiza las propuestas de significado que posibilita, de las que corresponde a la crítica dar cuenta. Tendrán entre sí "ciertas jerarquías y hasta ciertas rigorosas jerarquías [...] Poseerán entre sí un orden que les es propio, independiente de nuestro capricho" (ORTEGA, 1983, XII: 153) pero lo que no tiene la crítica es, como la filosofía para Ortega, un orden donde empezar y acabar. La realidad radical y última del texto poético como propuesta literaria "en el ápice mismo de la conciencia humana y de sus capacidades de expresión simbólica" marca la inasequibilidad general de los mensajes sublimes (GARCÍA BERRIO, 1994: 383-384). La crítica no puede sobreponerse sobre el mensaje literario al que sirve como instrumento de actualización, de aclaración y de presentación.

Si la estructura conforma la realidad misma (ORTEGA, 1983, I: 349-354), la estructura literaria pretende cohesionar los elementos que la integran. Concebir un mundo de enunciados cerrados pero sugerentes (GARCÍA BERRIO, 1994: 380) pone de relieve las múltiples y organizadas relaciones definidas en términos de macroestructuras que configura y potencia la comunicación artística:

> "La infinitud de relaciones es inasequible: el arte busca y produce una totalidad ficticia, una como infinitud" (ORTEGA, 1983, I: 484).

La tarea del crítico se basa en mostrar cómo y con qué finalidad se ha producido tal totalidad[95].

José Antonio Maravall comentaba, a propósito del libro de Antonio Marichalar que reseñaba, el de *Mentira desnuda*, que

> "El crítico actual no quiere ser un simple mediador. Quiere ser también juzgado. Es decir, juzga para ser juzgado" porque "No hay que olvidar que el buen crítico actual es también un creador" (MARAVALL, ROcc., XL, 118, 1933: 128).

La reseña crítica deja de ser mediación para convertirse en irradiación de las sensaciones que la obra provoca en las fibras estéticas del receptor. Sin negar la existencia del significado de la obra, el centro sémico retrocede a un

---

[95] A propósito de la frase con que Ortega inicia su comentario al *Banquete* platónico, Cuesta Abad señala que la imposibilidad de entender plenamente un texto a causa de "un residuo <<ilegible>> formado por elementos del sentido que se pueden explicar desde las categorías de la deficiencia [...] y de la exuberancia" remite al conflicto "genuinamente hermeneútico" entre la *intentio auctoris*, la *intentio lectoris* y la *intentio operis* que Umberto Eco ha estudiado (J. M. Cuesta Abad, "Ausencias platónicas...": 102-103; Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Lumen, 1992), 21-46).

segundo plano ante el discurso del crítico. De lectura interpuesta, la labor crítica pude alcanzar el estatus de una escritura sobre la escritura (BARTHES, 1966: 63-75). En *S/Z*, R. Barthes llegó más lejos y trató de fundar su valoración de los textos en la práctica de la escritura que mina la capacidad representativa atribuida al texto en beneficio de su poder productivo. Frente al texto "lisible" el texto "scriptible" invoca la capacidad no sólo plural sino infinita de los sentidos porque, aunque "interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus o moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait", finalmente esa pluralidad se asienta en la actividad del reescribir que, considerado en una línea muy próxima a Derrida, "ne pourrait consister qu'à le disseminer, à le disperser dans le champ de la différence infinie" (BARTHES, 1970a: 11). . Aludir a Roland Barthes procede en este caso, pues la conclusión de Maravall sugiere afinidades con el autor de *El placer del texto*[76]. Que "lo criticado no es sino un pretexto" pone de manifiesto, según el argumento de Maravall, la cita atribuida a Oscar Wilde de que la crítica es autobiografía (MARAVALL, ibíd.: 28).

No llega a defenderse en este artículo la pluralidad de lecturas o la ambigüedad del significado poético. Es cierto, en cambio, que se adelantan principios que serán

---

[76] Ya ha sido señalado con anterioridad que el punto de partida de V. Fuentes a la hora de analizar la obra de B. Jarnés tiene en la obra de R. Barthes, y del grupo *Tel Quel*, como en la de H. Marcuse, unos referentes fundamentales.

sistemáticamente teorizados a raíz de la crisis posestructuralista del significado literario. En último término, para Barthes la construcción del significado depende de una re-lectura que organiza los significantes en sistemas siempre desplazados. Repetir el texto es diferirlo porque el texto mismo se vuelve plural, es decir, carece de continuidad y abordamiento discursivo para obtener "no le <<vrai>> texte, mais le texte pluriel: même et nouveau" (BARTHES, 1970a: 23). Sin embargo, Maravall sostenía aún, implícitamente, que la conversión del crítico en un lector entregado a una inicial libertad creativa depende aún de unas restricciones marcadas por el propio discurso. Como ha sido transcrito, el crítico no se conforma con mediar, sino que pretende también crear. Se plantea así una actividad crítica liberada de una concepción judicialista de la literatura al tiempo que sostiene una crítica democrática al situar la posibilidad de participación en la construcción del significado poético como una empresa común de la sociedad artística, formada por autores y lectores.

Sin embargo, es preciso distinguir, como hace Umberto Eco, entre la interpretación semántica e interpretación crítica. Si en la primera el lector responde a la propuesta de significado que el texto le ofrece, la segunda consiste en "explicar por qué razones estructurales el texto puede producir esas (u otras, alternativas) interpretaciones semánticas" (ECO, 1992: 36). El crítico que busca descifrar el sentido, no evidente en la lectura inmediata, no pretende

interpretar el texto <<correctamente>> sino asegurar los modos de aprehender el texto de forma semánticamente correcta (ECO, 1992: 37-38). Que esos modos sean infinitos es discutible, porque, si es cierto que todo lo imaginable puede ser real, su potencialidad queda restringida al ser probadas las conjeturas sobre la coherencia del texto (ECO, 1992: 41). En todo caso, el texto se revela como punto de confluencia que asegura las interpretaciones correctas o, al menos, que rechaza los acercamientos que no se corresponden con "el tipo de competencia que un determinado texto postula para ser leído de forma económica" (ECO, 1992: 124; 124-141).

Benjamín Jarnés plantea en el prefacio de *Feria del libro*, colección de notas tomadas de sus visitas a la Feria de 1935, la conexión que existe entre la lectura y la vida. El significativo título "Leer para vivir" apunta al placer no tanto de la escritura como de la lectura. La modernidad de Jarnés atraviesa los principales puntos que marcan su proximidad con la metaficción - o, en sentido más estricto, con prácticas metanovelescas- como una actividad de deconstrucción de los cánones narrativos de estirpe realista, siendo sus señales más destacadas la autoconciencia narrativa, la intertextualidad, las problemáticas relaciones entre ficción y realidad, la puesta al descubierto del proceso narrativo, el pacto lúdico con el lector, la parodia y la teoría narrativa mediante la práctica de la ficción (FUENTES, 1989a: 67-71). Cada uno de estos procedimientos lleva implícito el acto creativo propio del lector, que actualiza en

la escritura, en cuanto autor en segundo grado, la actividad indagadora del lector sobre la obra con la que se enfrenta.

No obstante, esta labor creativa no destruye la solidez del significado interesante expresado por la obra. En todo caso, llega a erosionar la propia capacidad de la crítica para entablar aproximaciones al significado poético, cuyas conflictivas relaciones y aporías Paul de Man destacó una y otra vez[97]. El hecho de que una obra no sea reducible a una lista de razones clasificadoras dirige la atención a la cuestión, anteriormente mencionada, de la inasequibilidad genial de los mensajes sublimes. En este sentido, al tratar posteriormente de la Gracia artística, concepto radical en la estética de Jarnés, podrá observarse cómo el valor estético azaroso e imprevisible de la poeticidad late en la génesis de aquella, potenciado desde el Romanticismo por la obra de Schiller, como un principio que excede los límites inmanentes del esquema material textual pero que tiene en él el trampolín que impulsa la posibilidad de la forma textual afortunada en la que se afirma y dinamiza el efecto general fantástico del

---

[97] En "Historia literaria y modernidad literaria", Paul de Man destaca la paradójica vinculación de la literatura con la acción que desdobla la relación de esta con la modernidad: "el lenguaje del escritor es en cierta medida el producto de su propia acción: el escritor es a la vez historiador y agente de su propio lenguje. La ambivalencia de la escritura es de tal naturaleza que podría ser considerada tanto el acto como el proceso interpretativo que le sigue y con el que no puede coincidir" (Paul de Man, *Visión y ceguera* (Puerto Rico: Universidad Ríos Piedras, 1991), 169). No debe olvidarse, sin embargo, que De Man establece los paralelismos con la literatura moderna y su inversión del programa tradicional clásico de la expresividad literaria (M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara* (Buenos Aires: Nova, 1982); A. García Berrio, *Teoría...*, 166-198).

texto (GARCÍA BERRIO, 1994: 254-255).

En Jarnés permanece, de este modo, la seguridad de la obra como fuente que garantiza las posibles interpretaciones. La libertad y pluralidad de respuestas se apoyan en el centro del placer: la escritura. Pues si no se trata de "gozar de clasificar, de fijar el libro en casilleros antiguos, sino de gozar, de invitar a gozar de su lectura" (JARNÉS, 1931a: 10), la crítica, que suele tomarse por historia literaria (ibíd.: 8), debe gozar de la diferencia. La diferencia no consiste en la potencialidad de respuestas dispares, con que cada lector, al crear su propio texto, traiciona el <<estilo>> del autor como instrumento intransferible de percepción de la realidad. Consiste en ir "acompasando nuestro pulso al pulso del libro" (ibíd.: 11). Igualmente, más allá de cualquier crítica basada en la reconstrucción de las supuestas intenciones del autor, la crítica justa debe atender a lo que <<hay>> y no a lo que debiera haber (JARNÉS, 1988, 10: 56). La tarea del crítico acaba por asomarse al fundamento último y radical del arte que es la vida. Si para Jarnés "así como la vida alimenta al arte, el arte debe hacer vivir. Estas relaciones, mutuas e intensas, se centran en el artista, necesario mediador entre el arte y la naturaleza" (ZULETA, 1977: 35), lo que presenta la obra ofrece un plus de vida ordenada y pulimentada refractándose a si misma (ORTEGA, 1983, I: 357)[98]. Ese <<más>> de vida que

[98] Teniendo en cuenta las privaciones de la infancia que Jarnés relata en los "Años de aprendizaje y alegría (Nota autobiográfica)" (B. Jarnés, *Viviana y Merlín*), Gracia García reclama que hay que insistir en "la anécdota como pretexto cómodo para la edificación inédita de un mundo verbal

posee es capaz de orientar a la crítica hacia el libro que "resulta ser uno y único", imposible de ser tomado en cuenta según criterios de índole exclusivamente pragmática porque apunta hacia la comunicación de mensajes iluminadores:

> "El crítico ignora que ha tropezado con la gracia, con la médula de una personalidad. La razón es ingeniosa, lo explica todo, excepto lo esencial y más precioso: el brinco a la vida aparte, la última diferencia por la cual el libro resulta ser uno y único" (JARNÉS, 1935a: 10).

La persistencia de las obras que gozan de la dinamicidad inagotable de un núcleo vital que una y otra vez replantea su riqueza comunicativa al lector estimula la capacidad de este para dar cuenta de las suscitaciones que provocan en él. Ocupa un papel político destacado la crítica así concebida, puesto que más lejos de la democracia de la libertad lectora, el lector necesita de los grandes libros que alienten un esfuerzo de superar los propios parámetros de lectura en un intento de perfeccionamiento[99] ("Buscar siempre el libro que nos supere; por el cual nosotros mismos podamos superarnos. Buscar el libro difícil" (JARNÉS, 1935a: 15)). Así es posible comprender

---

enriquecido y dotado de todo aquello que la vida entrega en dosis demasiado insuficiente, dosis que sólo la literatura y el arte pueden incrementar para sustituir la precariedad de la propia biografía", de modo que la literatura construye una realidad habitable (Jordi Gràcia García, "Víctor Fuentes: biografía y metaficción", *Revista Hispánica Moderna* 43, 1 (1990): 129).

[99] En los libros *Fauna contemporánea* o *Feria del libro* muestra Jarnés un interés político semejante al que siente por la biografía, "a tono con toda una vertiente del pensamiento europeo de la época, que busca una nueva vía entre el individualismo burgués, tan mal parado tras el conflicto de la primera guerra mundial, y el colectivismo -o el nosotros de las reivindicaciones revolucionarias- que surge con el triunfo de la revolución rusa" (V. Fuentes, *Bio-grafía y metaficción*, 136).

que el leer sea "un deleite supremo, sólo comparable al de engendrar" (ibíd.: 26) porque inagura a cada paso el yo que cada uno quiere y tiene que llegar a ser. Del mismo modo que la actividad productora insiste sobre el terreno que la cultura ha ido abriendo en el espacio de la vida con el fin de hallar nuevos contenidos para el arte, aún en lo juzgado como insignificante (JARNÉS, 1931a: 28), la lectura, como imagen especular, aporta la unicidad del significado que "no se altera ni es *alterable*, lo que sí sucede es que el significado es variamente *abordable*" (GARCÍA BERRIO, 1994: 268), esto es, es accesible perspectivistamente.

El límite engendrador del arte literario, concebido a un tiempo como crítica, ensayo y poema, estriba en que, desde su consideración metafictiva, la novela se construye desde la lectura, pero no desplazando la potencia significativa a los márgenes de reinterpretación lectora de los originales, sino interpretando la realidad representada desde los parámetros del acto de representación (MARTÍNEZ BONATI, 1992: 110). En *Escenas junto a la muerte* (1931), novela a la que volveremos al analizar la narración jarnesiana, el narrador genera la novela con el intento de explicar su ánimo depresivo y su intento suicida, de modo que el pasado inmediato llega a confundirse imperceptiblemente con el presente (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 120, 149) puesto que cada una de las secciones de la novela reconstruye historias literarias y míticas que se entrelazan con la historia personal del narrador como proyecciones psicológicas en que "quedan abolidos los límites

que separan a la ficción y a la realidad, a lo real y lo fantasmático" (FUENTES, 1989: 39). Juno, la serranilla y el Marqués, Doña Elvira de Pastrana, Isabel, desdoblada en Isabel Crespo en una Zalamea visitada por Charlot, constatan que "en el texto jarnesiano el enfoque en el acto -y arte- de escribir va acompañado del enfoque en el acto de leer" (FUENTES, 1988a: 27).

La novia del viento (México, Editorial Cultura, 1940) ofrece otro ejemplo sobre el que cabe detenerse brevemente. La primera parte, "Andrómeda", apareció publicada en 1926 en la editorial de *Revista de Occidente* y en 1929 en *Salón de estío* (Madrid, La Gaceta Literaria), constituida por cuatro fragmentos narrativos de los cuales este es el primero. La segunda parte, "Digresión de Epimeteo", en que reside nuestro interés, es "un fragmento metanovelesco que enlaza la parte primera y tercera" (FUENTES, 1989: 115), en que el autor ficticio reflexiona sobre el efecto que ha producido en sus lectores la primera parte, que acababa inconclusa (ZULETA, 1977: 235-239). Jarnés distingue dos tipos de lectores: los que afirman que "Es admirable -decían- ese modo de no dar fin a la novela. El epílogo queda a cargo del lector. El lector colabora imaginando epílogos" (JARNÉS, 1940a: 67) y el tipo de lector "zoilesco" (JARNÉS, ibíd.:69) al que dedica el autor su reflexión encaminada a explicar la continuación de la historia abandonada. "Por supuesto, que aunque el narrador declare que es preciso complacer a este lector, la metanovela jarnesiana es una parodia de sus expectativas zoilescas" (FUENTES, 1989:

118). Lo que Jarnés lleva a cabo en la tercera parte, "Brunilda en llamas" es una relectura de la primera historia, más allá de las expectativas del lector realista. Precisamente, el autor ficticio viola los "narrative modes and in so doing exposes the arbitrary conventions constraining narrative fiction itself" (SPIRES, 1984: 50).

Cabe señalar, en primer lugar, la preponderancia que se concede al papel activo y creador del lector que "se entrega al placer de la lectura y elogia la nueva modalidad novelesca y las posibilidades creadoras que abre para él" (FUENTES, 1989: 117). Sin embargo, es obvio que quien se entrega al placer de la relectura es el propio Jarnés que, con su práctica metanovelesca, imbrica el discurso ficticio del autor en su propio acto de narrar. En principio, *La novia del viento* que tenemos fue escrita por Jarnés y no por uno de sus placenteros lectores, cuyos epílogos se convertirían, en el caso de ser escritas e incluso meramente imaginadas, en producciones textuales orientadas significativamente. Que los procedimientos metaficcionales que emplea Jarnés ponen en cuestión las técnicas realistas no afectan al núcleo significativo.

Las posibilidades que deja la historia de ser continuada no afecta a la verdad que encierra. El nivel de lecturas, por lo que se deduce de los términos empleados por Jarnés, no ataca al significado del texto original, cuyos mecanismos parecen tener un fuerte sentido orientativo (mezcla del mito y

la realidad, la ficción y la vida entrecruzadas, etc), si bien divergente de las técnicas tradicionales realistas (GARCÍA BERRIO, 1994: 272-287). El propósito del autor ficticio de que "las páginas que siguen pretenderán calmar las ansias de verdad histórica que suelen acometer al buen lector -y censor de novelas" (JARNÉS, 1940a: 69) aplacarán, sin duda irónicamente, al lector de folletín, pero que su pretensión respecto del lector sea que "rather than calming the anxieties of those looking for historical truth, the text-act reader is being signaled to look for poetic truth" (SPIRES, 1984: 56) no suplanta el poder emocional, afectivo y fantástico de la obra literaria, pues, como ha señalado el profesor García Berrio, "en la mayor parte de los casos, bien buscada, la estructura simbólica de la imaginación late bajo el manto de la expresividad poética o de la ficción mimética" (GARCÍA BERRIO, 1989: 329). Expresividad enunciativa (GARCÍA BERRIO, 1994: 125-135) y ficcionalidad (ibíd: 456-471) no acaban por enemistarse pues, como el propio Spires termina reconociendo, la preocupación primaria de los novelistas como Jarnés "is breaking from stylistic constraints rather than breaking the laws of fiction" (SPIRES, 1984: 56)[100].

El punto de discusión en torno a la "verdad histórica" plantea de hecho la tensión generada por la construcción del referente en la ficción narrativa como trama o argumento. La contraposición con la verdad poética apunta a la conexión

[100] Sobre la ficción y la ficcionalidad jarnesianas se volverá en el tercer capítulo.

conflictiva en la experiencia literaria de la transposición de la realidad efectiva. Sin embargo, teniendo en cuenta que Ortega había proclamado que el agotamiento de las tramas inducía a los escritores a atender a los aspectos formales y psicológicos (ORTEGA, 1983, III: 398-399), el interés del autor se traslada a la propia arquitectura de la obra, según la invitación <<deshumanizada>>. Jarnés se sitúa al mismo tiempo dentro y fuera del relato, construyendo una imagen implícita de autor que crea un radical perspectivismo sobre el contenido de la narración que es vista en escorzo (BAQUERO GOYANES, 1963: 243). De ello se desprende un tono no realista que, lejos de apoyarse en la trama como fuente de la ficción, apunta a la propia estructura como origen de la ficción al iniciar un proceso de estilización. Se destaca que toda apariencia de realidad en la ficción mimética y en la mímesis realista es en puridad no-realidad (GARCÍA BERRIO, 1994: 449). Relatar una historia presupone situarse ante ella para construirla (GENETTE, 1989: 219-220; 241-244; 270-273) de modo que el perspectivismo puede ser "concebido no como un recurso accidental, sino casi como la *estructura* misma del relato" (BAQUERO GOYANES, 1989: 173).

Ahora bien, este perspectivismo no implica relativismo. La organización del relato mediante los procedimientos de perspectiva, distancia y voz del narrador transforma el material de la historia en argumento (FORSTER, 1990: 92-94), garantizando con la intencionalidad narrativa de la mímesis literaria la distinción entre realidad y ficción (GARCÍA

BERRIO, 1973: 253-256). Frente a la relativización del significado literario, la capacidad de interpretar un texto proviene de la confianza en poder establecer un diálogo con la obra sobre un punto que moviliza la transformación hacia lo común de las partes implicadas en el proceso interpretativo. Así la figura del narrador, sobre la base de los procedimientos de *skaz* que los formalistas rusos caracterizaron (GARCÍA BERRIO, 1973: 249-253), media el relato entre el autor y los lectores animándolo mediante la motivación del lenguaje. El sentido de la obra

> "<<surge>> de los *márgenes semánticos* propiciados por los contenidos instrumentales del texto que el intérprete emplea (de aquí el término <<instrumentales>>) como modelo operatorio de acción comprensiva extendible a través de ampliaciones intertextuales y enciclopédicas" (CUESTA, 1991: 51).

El lector encuentra en la estructura de la obra el camino no tanto para reconstruir el origen de la obra cuanto para comprender su génesis en tanto que proceso transformacional (KRISTEVA, 1982: 24).

El intérprete, al cumplir las instrucciones dictadas por el macrosistema de códigos culturales que recubre *pragmáticamente* el *significado está incorporando* al *acto* hermenéutico que lleva a cabo la comprensión del macrosistema que sirve de referencia. La circunstancia personal e histórica se ve enriquecida por su asunción interpretativa, por lo que es posible asentir a que el significado literario "vive y se forma en la *tradición* múltiple ininterrumpida" (GARCÍA BERRIO, 1994: 249).

El texto se presenta al crítico como una circunstancia personal, con que tiene que habérselas para integrarla en su misión, consistente en mediar el sentido que guarda. La interpretación no aporta un sentido nuevo del que carezca originariamente el texto. Que el sentido deba ser actualizado en la lectura corresponde a la tarea que Ortega denominaba <<completar la lectura>>. Llevar a la plenitud de su significado cualquier hecho implica que la potencialidad significativa se actualiza al cerrarse el circuito comunicativo. La interpretación no acaba no sólo porque el texto incita a reiniciar el proceso a lo largo de las sucesivas generaciones sino también porque toda respuesta del lector replntea la perspectiva con que la obra puede ser abordada. La obra lograda sobreabunda en posibilidades interpretativas de modo que el espacio de la diferencia entre obra y crítica asegura la frontera entre ambas a la vez que garantiza y dinamiza la persistencia del asedio crítico (LEVINAS, 1987: 72-76). En un movimiento recíproco de acercamiento, la obra amplía el paisaje intelectual que constituye nuestro "horizonte de expectativas". La determinación de estas por las circunstancias rellenan los márgenes de sentido de la obra literaria. La táctica de atención de la obra es semejante a la de la toma de Jericó (ORTEGA, 1983, I: 327).

La condición polisémica que llega a ofrecer la periferia connotativa enriquece pero no cuestiona el núcleo significativo. Al acechar el centro se indagan las relaciones

que establecen entre sí los elementos que se vinculan en estructura esencial y que constituyen la perspectiva de la representación de la realidad que engloba el proceso de iluminación artística (HILDEBRAND, 1988). La claridad que irradia la obra al ser iluminación de la realidad mediante su ligamiento en estructura es puesta al descubierto al atender a las relaciones que la obra teje en su representación.

Así pues, si "un margen sólo existe si previa o simultáneamente existe un centro respecto del que se constituya como tal" y que, por consiguiente,

> "En la convalidación de unidades sintácticas, semánticas y pragmáticas estriba la comprensión global del texto, si bien en la interrelación del núcleo con los planos marginales reside la indefinida regenerabilidad del sentido de un texto literario" (CUESTA, 1991: 52-53).

tal centro vivifica los límites polisémicos que forman dichos márgenes. El centro es lo latente en cuanto tal al que puede accederse mediante la mutua determinación con sus márgenes. En los márgenes operan posibilidades del centro, construyéndose el texto como una red de conexiones necesarias. Las posibilidades polisémicas de un texto son posibilidades periféricas de su centro[101].

La operación exegética hace patente el núcleo significativo que constituye su centro. Este puede ser

---

[101] Un ejemplo de la ambigüedad creativa y los límites de sentido ha sido ofrecido por el profesor García Berrio mediante el análisis de *Poeta en Nueva York* (A. García Berrio, *Teoría..*, 387-407).

reconocido pero no atrapado. Es accesible pero no se deja poseer. Su riqueza permite "la indefinida regenerabilidad del sentido" como forma de vivencia participada por el lenguaje sobre lo absoluto en las grandes obras (GARCÍA BERRIO, 1994: 387). Puesto que "Ortega afirma la necesidad de atenerse a la realidad tal como es, de reconocer que cada cosa tiene su propia condición, que hay varias especies de claridad, y no sólo la de las superficies" (MARÍAS, 1983a: 414), el sino irrevocable de la profundidad es manifestarse en caracteres superficiales (ORTEGA, 1983, I: 334). El acceso a lo profundo cobra su validez si la realidad deja de ser objeto para adquirir una condición perspectivista. Las superficies, o los márgenes ambiguos, no obstaculizan la presencia del significado. La participación por el lenguaje de formas radicales vividas obligan a apelar antes a recursos de *aproximación ambigua que a los de designación directa* (GARCÍA BERRIO, 1994: 387) aunque

> "algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial [...]. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo al través de ella, latiendo bajo ella" (ORTEGA, 1983, I: 332).

Sostiene Ortega su interpretación de la realidad sobre la constitución del pensar griego como *theoría*, contemplación de la realidad a la vez visual e intelectual[102]. Al tratar sobre

---

[102] Esta visión griega se irá decantando progresivamente en una dirección heraclitea, reinterpretada desde la razón histórica (Antonio Rodríguez Huéscar, *Semblanza de Ortega* (Barcelona: Anthropos, 1995), 37). El magisterio de Ortega, que impulsó el cultivo de la biografía, encuentra en el pensamiento heracliteo una fuente de inspiración. Lo que unifica la vida del hombre no es cosa alguna -*res extensa* o

los conceptos, había dicho que estos instrumentos aumentan la vida y dilatan la realidad en torno nuestro, porque al marcar los límites de las cosas nos ofrece lo que la sola percepción no puede: mostrar los perfiles y contornos de las cosas que a la percepción se presentan como superposición de impresiones (ORTEGA, ibíd.: 352-354). La decisiva aportación del concepto consiste en su condición perspectivista que permite al hombre mirar -conocer para asegurar la vida- a través de los conceptos (ORTEGA, ibíd.: 358). La nueva dimensión que el concepto de verdad cobra adelanta igualmente el alcance de la perspectiva que se amplía integrándose como perspectiva circunstancial:

> "Mas el griego entendía por realidad todo lo contrario [de apariencia]: real es lo esencial, lo profundo y latente; no la apariencia, sino las fuentes vivas de toda la apariencia" (ORTEGA, ibíd.: 373).

---

pensante o *espíritu* que "si algo en el mundo lo es, es identidad, *y*, por tanto, *res*, cosa [...]. El espíritu tiene una consistencia estática: es ya y desde luego lo que es y va a ser" (J. Ortega, *O.C. VI*, 30-31)- sino precisamente su vivir, el ir <<siendo>> y <<des-siendo>> (*ibíd.*, 41). La vida como devenir tiene su unidad en la variación, en lo que va aconteciendo al hombre mientras vive -"la variación es <<sustancial>>" (*ibíd.*: 35)-. Que la vida sea un <<drama>> que acontece apunta, con todas las distancias que sean necesarias, al principio divino de la guerra según Heráclito. La tensión de los contrarios se resuelve en una "harmonía" que no es la paz sino la unidad que mantiene juntas las parejas en discordia (Werner Jaegger, *La teología de los primeros filósofos griegos* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977), 119-122). El logos de acuerdo con el cual ocurren todas las cosas es la ley divina misma. Pues bien, el logos de la vida humana es la razón histórica (Ortega, *ibíd.*: 50), la que da cuenta del hombre que "se va haciendo un ser en la serie dialéctica de sus experiencias" (*ibíd.*: 41), enfrentándose a su circunstancia en una lucha deportiva (J. Ortega, *O.C. XII*, 158) que se "armoniza" en el proyecto que tiene por misión reabsorber la circunstancia en el destino concreto que su protagonista tiene que hacer (*O.C. IV*, 400).

Lo profundo en cuanto tal, el núcleo de significado que se atisba en las tentativas de exploración que constituyen las obras de arte y que la crítica pretende inducir desde su formulación textual, se manifiesta precisamente en estas superficies. Marías pone en relación la expresión <<fuente viva>> con el concepto griego de *physis*, de donde brota o nace lo que se muestra y se descubre en su apariencia, que, por este motivo, puede también interpretarse como principio (*arkhé*) (MARÍAS, 1983a: 439). Siguiendo la estela heideggeriana, Martínez Marzoa resalta que physis como "<<Ser>>, como arrancar(se) al no-ser, es nacer y perecer: arrancar(se) al ocultamiento y (por lo tanto) permanecer entregado en definitiva al ocultamiento" (MARTÍNEZ MARZOA, 1973, I: 19). La condición ontológica de profundo se atribuye a su ocultamiento. Su revelación oculta acontece en la epifanía de la superficie. Lo profundo se manifiesta a través de la superficie de modo que la intuición de la profundidad patentiza la experiencia latente de la verdad. No patentiza este o aquel significado sino "la vivacidad irrepetible de un fondo de experiencia" que la obra poética transcribe en la forma (GARCÍA BERRIO, 1989: 441). Por ello es preciso distinguir

> "entre lo que se presenta como claro y lo que en su palpitar oscuro crea claridad" (ZAMBRANO, 1977: 12).

La teoría de la realidad que sostiene Ortega debe relacionarse con el contenido de verdad como desvelamiento, con el fin no sólo de corroborar lo expuesto hasta el momento sino también de anticipar y justificar que los narradores

vanguardistas desplazaran su atención, al modo de la "vuelta táctica" (ORTEGA, 1983, I: 321), desde la novela a la biografía para, finalmente, integrarlas en una misma dimensión (SOLDEVILA DURANTE, 1985: 199).

Podrá objetarse que se ha aplicado a la realidad del arte la teoría que Ortega había construido para dar cuenta de la realidad <<real>>, la de la vida con la que cada cual se encuentra y que tiene que ser reabsorbida en el destino concreto de la persona. El arte pertenece al ámbito de la cultura que es momento de seguridad de la vida:

> "Cultura no es la vida toda, sino sólo el momento de seguridad, de firmeza, de claridad. E inventan el concepto como instrumento, no para sustituir la espontaneidad vital, sino para asegurarla" (ORTEGA, ibíd.: 355).

Se deduce que el acto cultural consiste en la posesión segura de aquellas parcelas de la vida sobre las cuales se derrama la luz del concepto (ORTEGA, ibíd.: 358). Si "toda labor de cultura es una interpretación -esclarecimiento, explicación o exégesis- de la vida" (ibíd.: 357), la tarea estética con que se concibe el vivir representa el paso siguiente que anuncia *La deshumanización* (JIMÉNEZ, 1995: 11): la vida no sometida al fatalismo de lo elemental sino a la jerarquía que la cultura establece en su valoración. El arte deshumanizado no confunde la vida y la cultura, de modo que esta llegue a convertirse en "un extracto de vida" (ORTEGA, 1983; III: 359), sino que, distinguiéndolas, el arte se transforma meta-artísticamente en la objetivación del procedimiento artístico de representación (ibíd.: 375-376)*** y, por tanto, de esclarecimiento del

proceso de seguridad de la vida.

Esta conquista se logra al interpretar la <<materialidad>> de la vida, sin olvidar

> "que la cultura no puede ser regida exclusivamente por sus leyes objetivas o transvitales, sino que, a la vez, está sometida a las leyes de la vida" (ORTEGA, 1983, III: 169).

En suma, "la vida debe ser culta, pero la cultura tiene que ser vital" (ibíd.: 169). La crítica desempeña como acto cultural una tarea vital: impedir la petrificación del sentido, la solidificación de la obra en un universo separado de la vida. La crítica no extrae "el logos de algo que todavía era insignificante (i-lógico)" (ORTEGA, 1983, I: 321), pero es preciso tener en cuenta que si "la cultura adquirida sólo tiene valor como instrumento y arma de nuevas conquistas" (ibíd.: 321) corresponde a la misión crítica "más que corregir al autor, [a] dotar al lector de un órgano visual más perfecto" (ibíd.: 325).

El crítico, situándose en "el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo" (ibíd.: 322), llega a evitar que la obra deje de enviar los destellos de su sentido[104]. La necesidad de que un estilo artístico contenga las claves de

---

[103] J. Ortega, "Sobre el punto de vista en las artes", *O.C. IV*, 129-160.

[104] Véase un poco más adelante el alcance de los conceptos de profundidad y reflejos para la tarea crítica.

interpretación de sí mismo (ibíd.: 358)[105] se alía con el hecho de que la obra también es circunstancia para el crítico, no sólo porque la obra tiene un cáracter objetual evidente sino, principalmente y con mayor interés, porque obliga a relacionarse con un trasfondo cultural y antropológico, de donde brotan la experiencias estéticas, que en el caso del arte nuevo se pretende diverso del arte del pasado (JIMÉNEZ, 1995: 15).

> "¡El mundo exterior! Pero ¿es que los mundos insensibles -las tierras profundas- no son también exteriores al sujeto?" (ORTEGA, 1983, I: 343).

La búsqueda del sentido hace resplandecer la materialidad al ser interpretada, pues, como ya señalamos, la obra literaria posee un esquema textual inmanente que, si constriñe la amplia fantasía, potencia las sugerencias estéticas (GARCÍA BERRIO, 1989: 388) y constituye la necesaria consistencia del acto comunicativo literario (GARCÍA BERRIO, 1994a: 15-32):

> "Es otra la <<materialidad>> de las cosas, su positiva sustancia, la que las constituye antes y por encima de toda interpretación" (ORTEGA, 1983, I: 385).

No obstante, los componentes verbales que configuran el espesor material del texto muestran, al ser tratadas literariamente, una disposición organizada en función de unos códigos culturales convencionalizados que orientan la

---

[105] El arte nuevo pone en práctica estas claves. Así, este arte no es sólo una teoría del arte que se tantea y se busca sino también una teoría de esta teoría, pues el "dramatismo [de] la situación actual, [que] consiste en no existir un arte contemporáneo y haberse hecho histórico el gran arte del pasado" (J. Ortega, "El arte *en presente y en pretérito*", *O.C. IV*, 423).

interpretación. El concepto de <<materialidad>>, tal como lo expone Ortega, no puede ser trasladado sin más al de esquema textual, si bien, antes de avanzar hacia el espesor del imaginario textual, no conviene olvidar que un poema o una novela están formadas por palabras (GARCÍA BERRIO; 1989: 388; 1994a: 15-19).

La realidad de la obra literaria tiene un orden, por lo cual está constituido como estructura jerárquicamente organizada. La comprensión de la obra, tarea del crítico, se alcanza mediante la previa determinación de tal estructura:

> "Pues bien, las cosas trabadas en una relación forman una estructura" (ORTEGA, 1983, I: 350).

La estructura revela la realidad no en sus elementos aislados sino que revela las realidades cuya posibilidad de ser comprendidas atraviesa su ordenación en redes de relación. Filiar elementos sólo puede tener consecuencias petrificadoras si no se tiene en cuenta que cada uno de ellos cobra su valor al entrar en conexión con los demás. De este modo se alcanza a garantizar la jerarquía de las cosas dentro de la estructura (ibíd.: 351). La tarea que debe desempeñarse se atiene al lugar que cada cosa ocupa en la red de conexiones que forma la estructura. El crítico ejercita una labor amorosa al ir "ligando el amor cosa a cosa y todo a nosotros, en firme estructura esencial" (ibíd.: 313). La atención que se presta no pone la relaciones sino que las descubre al ir ensayando diversos puntos de vista. La perspectiva se va centrando en los elementos y sus vinculaciones con el resto para poder

concebir, en la medida de lo posible, la totalidad de relaciones que posee esa sutílisima red, que potencia imaginariamente sus materiales y que se configuran en la estructura de la obra literaria en el caso que tratamos. La estructura es una realidad de segundo grado por cuanto confluyen en ella los elementos o simples materiales y un orden en que estos se hallan dispuestos (ibíd: 350). La estructura no es la disposición de esos elementos sino una realidad integrada por esos elementos en su orden (MARÍAS, 1983a: 418). El carácter abierto o cerrado de esa estructura, referida a la novela, no corresponde a una cuestión estrictamente histórica sino, como señala Baquero Goyanes, a diversas motivaciones que tienen que ver con la constitución peculiar del género narrativo de acuerdo a su libertad de composición y fluidez estructural que, procedentes de posibles cruces con otros géneros, no niega la existencia de estructuras novelescas (BAQUERO GOYANES, 1989: 184-186; 201-202)[106].

La realidad es vista en perspectiva, manera privilegiada

---

[106] Mijail Bajtin descubre en la novela el "único género en proceso de formación, todavía no cristalizado" que "parodia otros géneros (precisamente en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos". Esta lucha entre géneros afecta al "proceso de formación y desarrollo de la estructura de los géneros literarios" (M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 449, 451). En cuanto género en proceso de formación, entabla relaciones críticas con los otros géneros "a los que roba elementos y de cuyos avances expresivos se aprovecha. esto no quiere decir que la novela sea un mosaico o conglomerado de géneros, obtenido por fusión de varios o todos ellos" (M. Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela?...*, 54)

de acceder a sus profundidades significativas. El instrumento con que el punto de vista alcanza esta visión íntima es el escorzo. Por haber perspectiva es posible la visión en escorzo:

> "El escorzo es el órgano de la profundidad visual; en él hallamos un caso límite donde la simple visión está fundida con un acto puramente intelectual" (ORTEGA, 1983, I: 337).

El escorzo es el medio con que la perspectiva puede adentrarse en la profundidad de lo que permanece latente en un doble sentido: 1) *como visión*, ofrece la patentización de lo visto al ser enfocada la realidad como perspectiva; más aún, la realidad se ofrece en perspectiva y, por ello, la profundidad se hace visible mediante el escorzo, que impone implícita y necesariamente la interpretación; 2) *como lo visto*, tengo que habérmelas con la realidad ofrecida en escorzo en cuanto es manifiesta y existe para el contemplador perspectivistamente (MARÍAS, 1983a: 417).

El primero de los sentidos a los que se acaba de hacer mención procede de una tradición formalista que Ortega conocía a través de la obra de Riegl, Worringer o Fiedler. Acusar al formalismo de objetivista sin más obvia la relación esencial de la forma con la visión y con la actividad espontánea del sujeto (HILDEBRAND, 1988: 12). La percepción sola no aporta sino datos dispersos. La percepción englobada en el acto de ver es de por sí interpretativa, porque no se limita a recibir sensaciones sino que las relaciona en una representación organizada con que el hombre que contempla puede asegurar lo

que *hay* y llega hasta él. La interpretación, por su parte, es perceptiva porque su misión, consistente en extraer de la materialidad su sentido, tiene su paisaje en la realidad real de la vida, que es la primera y radical. Por ello "hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando, un ver que es mirar" (ORTEGA, 1983, I: 336). La idea platónica consiste en ese ver que es mirada, penetración de la cosa para hallar, más allá de su apariencia o su superficie, su esencia: aquello que sostiene su existencia. En este sentido "Idea en Platón quiere decir punto de vista" (ibíd.: 358), con lo que la estructura que la mirada descubre es precisamente un descubrimiento real, es decir, que procede de la realidad y que no ha sido pro-puesta por el sujeto contemplador. Este ha interpretado esa estructura, latente, patentizándola en el acto de mirar:

> "Hay, pues, toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir ojos y oídos -el mundo de las puras impresiones-.Bien que le llamemos mundo patente. Pero hay un trasmundo constituido por estructuras de impresiones, que si es latente con relación a aquél no es, por ello, menos real" (ibíd.: 335).

El escorzo asume la superficie como dimensión que hace patente la de profundidad. No se detiene, en cambio, en la primera. La percepción en el escorzo de la superficie como modo de acceso de lo que está latente libera el recorrido que une lo latente con su patentización. El escorzo permite asomarse al trayecto, superando la superficie como obstáculo que obtura la visión profunda. La visión perspectivista sustituye la imagen plana en que sujeto y objeto están enfrentados cara a cara por la visión en ángulo en que la

imagen misma es una perspectiva. La tensión por hacer patente las regiones profundas obliga al esfuerzo de asomarse a la profundidad, de situarse en la ajustada realidad del escorzo:

> "El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros" (ibíd.: 335).

Por ello, no se deriva de la teoría del escorzo que a las cosas quepa acceder *intencionalmente*, concretada en la personal perspectiva, sino que se abre a la condición perspectivista de la realidad a la que afortunadamente hay que rendirse para obtener de ella toda su riqueza. "Desconocer que cada cosa tiene su propia condición y no la que nosotros queremos exigirle es, a mi juicio, el verdadero pecado capital, que yo llamo pecado cordial por tomar su oriundez de la falta de amor" (ibíd.: 332). Asimismo, lo real tampoco se nos impone sino que su condición objetiva invita a una participación de su realidad, participación que equivale a (re)descubrimiento. La pregunta orienta hacia la respuesta si aquella busca el sentido, prefigurado en su preguntar, con que la respuesta interpela y que debe ser probada en sus posibilidades (GADAMER, 1993: 452-454). Pregunta y respuesta son siempre históricas porque asistimos a un diálogo que la tradición mediada lingüísticamente (GADAMER, ibíd: 461-486). Tal diálogo no está sometido a la arbitrariedad porque dialogar, comunicarse a través de lo que es común, de lo que es presencia compartida (MARTÍNEZ MARZOA, 1973: 19-23), constituye un arte de ensayar aproximaciones, "el arte de pensar que es capaz de reforzar lo dicho desde la cosa misma" (GADAMER, 1993: 445). Las cosas "para hacerse patentes nos

ponen una condición: que queramos su existencia y nos esforcemos hacia ellas" (ORTEGA, 1983, I: 336).

La red de relaciones que la estructura conforma encuentra en el concepto "el órgano normal de la profundidad" (ibíd.: 349). El concepto no es atribuido a cada cosa aislada sino a las cosas en su conexión. Frente a las impresiones como estímulos sensibles, que difuminan los límites, el concepto actúa discriminando. La misión del concepto no radica en suplantar a la cosa sino en marcar los límites existentes entre las cosas para que convivan sin confundirse ni aniquilarse:

> "Del mismo modo el concepto expresa el lugar ideal, el ideal hueco que corresponde a cada coa dentro del sistema de las realidades" (ibíd.: 353).

El concepto y la cosa devienen irreductibles e insustituibles. El concepto señala los límites de la cosa en la estructura de la que forma parte y aporta entonces la conexión en que el logos consiste. Dar razón de algo exige que la visión completa engarce la impresión y su discernimiento:

> "Sólo la visión mediante el concepto es una visión completa, la sensación nos da sólo la materia difusa y plasmable de cada objeto; nos da la impresión de las cosas, no las cosas" (ibíd.: 354).

La dimensión de claridad, en su dualidad de <<patencia>> y <<latencia>>, que arrojan sobre la realidad el escorzo y el concepto, lleva a la consideración de arte como verdad, en su carácter de iluminación subitánea (ibíd.: 335). La misión de claridad que el hombre lleva dentro de sí, "raíz misma de su constitución" (ibíd.: 357), alienta en este un esfuerzo por

alcanzar la luz en que las conexiones de la realidad se descubren. El concepto es luz derramada sobre las cosas (ibíd.: 368) porque asegura la posesión de la realidad ampliando nuestra perspectiva. El arte consiste en la lucha entre la materia y el sentido con que se incorpora a la vida del hombre -la cultura-.

La obra de arte ofrece una interpretación de la realidad. La deshumanización aleja al artista del modelo de arte romántico, no para negar lo humano, sino para rechazar un arte *abandonado al sentimiento del artista o del creador*. "El proceso de desrealización es entonces el modo de conquistar y dar su auténtica dimensión de realidad a las cosas, su forma, su ideal" (MOLINUEVO, 1995: 46-47). Consiste en incorporar la perspectiva como instrumento de percepción de la realidad. Más aún, sólo es posible penetrar en la realidad perspectivistamente pues esta se organiza como perspectiva de acuerdo con los fundamentos de la razón vital (ORTEGA, 1983, III: 199-201). La vida se convierte en el texto que cada uno tiene que escribir haciéndose el personaje imaginario que se quiere ser. En este sentido, la estructura del vivir nos exige ser novelistas de nosotros mismos (ORTEGA, 1983, IV: 389). La cultura, vertiente ideal de las cosas, es una ilusión y, como tal, se la quiere mantener (ORTEGA, 1983, I: 385, III: 376; CASTRO FLÓREZ, 1995: 66-68)[107].

---

[107] Ortega aporta la formulación más acabada de esta oscilación entre materialidad y cultura en su obra *Ideas y Creencias* (J. Ortega, *O.C. V*). En *Sobre la razón histórica* dice que "Darse cuenta de una cosa sin contar con ella eso es, en su forma más típica, una idea; y contar con una cosa sin

Don Quijote representa un caso extremo de profundidad, es "el libro-escorzo por excelencia" (ORTEGA, 1983, I: 337), que ilumina la verdad poética que guarda oblicuamente. El perspectivismo que caracteriza al Quijote apunta al límite de la imaginación humana que atisba la imagen genuina de la realidad "entre la esforzada epifanía del símbolo poético y el desencanto que procura el sentido de la realidad" (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 230). No es la realidad la que es problemática sino la validez de las concepciones humanas (ibíd.: 174). Su carácter no ideológico, su carencia de contrapuntos reflexivos en que la comprensión se apoye incita a descubrir su verdad poética como la verdadera profundidad que suscita el *comprender precisamente allí donde se ausentan los elementos* representativos. Crea la ilusión de la representación y en esto consistiría su transparencia inaprensible: al evaporarse la representación se oculta su arte:

> "No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación" (ORTEGA, ibíd.: 360).

La labor interpretadora tiene la misión de arrojar luz sobre la obra, que ha cristalizado previamente la materialidad de la realidad en su transformación artística. Ambas tareas culturales tienen una *misma raíz* vital. Si "el que os da una idea os aumenta la vida y dilata la realidad entorno vuestro" (ibíd.: 358), tanto la obra como el crítico traen consigo una

---

darse cuenta de ella eso es, en su forma más típica, una creencia. Son, pues, dos comportamientos humanos distintos" (*O.C. XII*, 156).

apertura al mundo por sus sendas perspectivas. Lo poético no reside en la realidad como materialidad sino en la capacidad que posee de alcanzar la representación:

> "lo poético de la realidad no es la realidad como esta o aquella cosa, sino la realidad como función genérica" (íbid.: 387).

Esta condición representativa no debe confundirse con el figurativismo de un arte sentimental que confiere la emoción artística a la vivencia estética. Por el contrario, el realismo que Ortega defiende en las *Meditaciones* no consiste en la mera duplicación ficcional de la realidad sino en constatar la ilusión del arte -la cultura en general- como tal ilusión (ibíd: 386-387)[108].

La primacía de la obra artística radica, por su cuenta, en ser un acto creador, una propuesta de sentido dirigida hacia los lectores. Es una victoria sobre la materialidad al extraer el logos de lo que era i-lógico. El triunfo no nace *ex*

---

[108] Las tesis del realismo en las *Meditaciones* mantienen una relación compleja con las que vertebran las *Ideas sobre la novela*, como intentaremos poner en claro en su momento. Por ello, las *Ideas* no constituyen un paso más respecto de la obra de 1914. Para José Luis Molinuevo "resulta equívoco el enlace de las tesis sobre la novela con *Meditaciones del Quijote* (aunque Ortega lo haga explícitamente), y más aún con su última propuesta (que vuelve a los orígenes) de una razón narrativa como modernidad alternativa" (José Luis Molinuevo, "La deshumanización del arte en clave de futuro pasado", *ROcc.* 168 (1995): 48). Si tenemos en cuenta que lo poético de la realidad es su función genérica en que se incluye la imposibilidad de huir de la materialidad que acecha a la cultura (J. Ortega, *O.C. III*, 387), si tenemos también en cuenta el hermetismo del mundo novelesco <<deshumanizado>> y la combinación de ambos factores de modo que lo que conmueve artísticamente no son las realidades sino su representación (Ortega, *ibíd.*), puede vislumbrarse qué aporta la biografía, como una modalidad de la razón narrativa, a la novela vanguardista.

nihilo. Tiene en la propia tradición la historicidad de las formas del lenguaje artístico, que han ido acumulando las resonancias sentimentales de sus diversos eslabones. El discurso expresivo explota así el universo de la intertextualidad (GARCÍA BERRIO, 1994: 135), tan productivo en el caso de Jarnés (BERNSTEIN, 1974; FUENTES, 1989; ZULETA, 1977). El juicio crítico es un acto recreador: extrae el sentido dado en el texto mediante su actualización en la lectura, ilumina la iluminación del logos como conexión. El texto como recubrimiento del sentido practica la pedagogía de la alusión que convierte la obra profunda en obra-escorzo[109]:

> "Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela sólo esta en el instante de su descubrimiento" (ibíd.: 335).

La intersección de la realidad real con su representación artística -literaria, pictórica, etc- o la de esta con el acto crítico que suscita encuadran la circunstancia como interpretación y, en consecuencia, como mundo con el que cada hombre se encuentra y al que tiene que integrar en su destino, el cual, como se ha dicho, tiene una misión de claridad: "Claridad no es vida, pero es la plenitud de la vida" (ibíd.: 358). La seguridad en la posesión de las cosas que el concepto ofrece insiste en la mutua necesidad de la vida y de la

---

[109] No obstante, Ortega se entusiasmaba con que cada poeta, cada artista verdadero, era insustituible porque su perspectiva, original e irrepetible, aumenta la realidad al aportarnos sus hallazgos (J. Ortega, "Ensayo de Estética a manera de prólogo", *O. C. VI*, 261-263). Más aún, la pretensión de crear desde la nada (*O.C. III*, 386) permite considerar la sorpresa ante las obras <<nuevas>> como la religiosa emoción ante "el vagido inicial de un estilo que germina" (J. Ortega, "Ensayo...", 263).

cultura, que en Jarnés cobra su auténtica dimensión a la luz del amor y de la Gracia.

La perspectiva organiza la realidad. La condición perspectivista de la realidad permite al hombre pensar *verdaderamente*[110]. La *perspectiva es circunstancial por cuanto* es el modo de presentarse la realidad a la que el hombre se abre impulsado por la misión de claridad. Al configurarse como estructura la realidad, aúna los elementos y su disposición, consistiendo esta en la virtual existencia de unos en otros y cuyo símbolo es el reflejo (MARÍAS, 1983a: 420):

Si la cultura es el comentario del texto eterno que es la vida, la crítica se ve requerida por una necesidad apremiante: recobrar el espíritu que encierran las obras. Sobre la realidad ellas imprimieron su sello -la interpretación, *radicalmente perspectivista-; el espíritu o el* <<sentido>> que cobraron se condensa en la objetividad en la que viven y a la que siempre están abiertas. La constitución de un estrato de realidad <<consistente>>, debida a tal condensación de interpretaciones, define el carácter de lo real (MARÍAS, 1983a: 422-423), cuyo proceso marca indefectiblemente un incremento fundamental que lleva a tomar "el texto por la Cultura que ha sucitado (siempre *está* suscitando) su

---

[110] En *El tema de nuestro tiempo* Ortega llega a decir que "Para ser verdadero el pensamiento necesita coincidir con las cosas, con lo trascendente de mí; mas, al propio tiempo, para que ese pemsamiento exista, tengo yo que pensarlo, tengo que adherir a su verdad, alojarlo íntimamente en mi vida, hacerlo inmanente al pequeño orbe biológico que soy", (Ortega, *O.C. III*, 102).

escritura" (CUESTA, 1995: 103).

Este riesgo, que se convierte en condenación, nos impulsa a adentrarnos en el ideal estético de Benjamín Jarnés en dos de sus dimensiones: la disolución de las fronteras del género y la traducción novelística de la biografía previa a la traducción biográfica de la novela. Si la personalidad del autor se difumina por sus conexiones e interacciones dentro del universo cultural que estamos intentando ofrecer, el esfuerzo actual se encamina a arrancar de la claridad intelectual la necesidad que Jarnés tiene de escribir[111]. Si esta necesidad procede de que "la escritura en su dimensión interna, es necesidad y necesidad de dar lo que se tiene" (MARAVALL, ROcc., XLIII, 129, 1934: 357), alcanzamos a vislumbrar que la revelación que su fidelidad aguarda dilata los instantes transfigurando las vidas en un instante único, compacto y eterno (ZAMBRANO, ROcc., XLIV, 132, 1934: 326-328)[112].

---

[111] Para V. Fuentes, tres son las vertientes que centran el interés de la crítica revalorizadora de Jarnés: "la original proyección biográfica de su autor en ellas, su experimentación con nuevas formas de novelar, y la excepcional calidad de su arte de escritor" (V.Fuentes, *Bio-grafía...*, 9).

[112] Esta necesidad, con que Rilke caracterizaba al verdadero escritor en las *Cartas a un joven poeta*, tiene para Jarnés una dimensión ineludiblemente política: "Escribir <<por necesidad>> es escribir por un imperio irresistible de nuestro ser, que busca su expresión en las palabras como podía buscarla en el mármol o en los sonidos. Se nace escritor. Esta es la verdadera necesidad". Escribir "será peligroso, como lo es toda acción -¿quién sabrá nunca sus consecuencias?-, pero este peligro no provendrá sólo de cuanto se escriba, sino de cuanto se sea" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos 10*, 46).

2.1.2. *El trayecto final de la novela: Benjamín Jarnés.*

El anuncio de la decadencia de la novela, que Ortega proclamó en 1925, debe ser reinterpretado, cuando menos, a la luz de las afirmaciones que en las mismas *Ideas sobre la novela* apuntaban al futuro del género desde perspectivas nuevas, no exploradas aún, y que correspondían con la psicología imaginaria. Hemos aludido con anterioridad a las matizaciones que cabía señalar si se quería ajustar el sentido del anuncio hecho por Ortega. En esta sección pretendemos ahondar en las consecuencias que se siguen de la visión perspectivista y circunstanciada de la realidad, potenciando en un primer plano la realidad literaria.

Como desde un principio se ha insistido, la aproximación dirigida a la obra de Jarnés no tiene como finalidad corroborar en el plano de la creación las ideas elaboradas por la teoría. Por el contrario, su estudio descubre y ahonda en problemas creativos que se plantean como metas de la propia actividad del escritor. El *mundo en torno* que constituye el sustrato y la circunstancia en que Jarnés, como escritor, se apoya y con el que se enfrenta resulta un polo de referencia básica a la hora de llevar a cabo la (auto)biografía del proceso literario español que, según nuestra tesis, intentó transustanciar el género narrativo mediante la convivencia de la forma novelesca con la biográfica en una unidad sustancial que estuviese *a la altura del tiempo* (MARÍAS, 1983b: 159-160).

Al decir "(auto)biografía" queremos señalar el hecho de

que describir la trayectoria de dicho proceso, al margen de su fortuna o su desacierto, acompaña igualmente el itinerario intelectual desde dentro, un dentro que, como veremos a propósito de la teoría de la biografía desarrollada por Ortega y por el círculo de la Revista de Occidente, tiene un determinante imperativo de salir fuera (ORTEGA, 1983, XII: 140), siendo el adentro la suma de la intimidad y sus circunstancias (ORTEGA, 1983, XII: 300) al amparo de su ejecutividad (ORTEGA, 1983, IV: 402). La "(auto)biografía", en el sentido que Ortega esboza en sus conferencias *Sobre la razón histórica*, tiene que dar cuenta de la realidad concreta que es la vida de cada cual, no desde cada cual sino hacia la existencia en que cada cual consiste (ORTEGA, 1983, XII: 300). El concepto de ejecutividad que acaba caracterizando a la tarea del biógrafo acerca esta a la función del arte, el cual, según se afirmaba en el "Ensayo de Estética...", era el único medio capaz de lograr la apariencia de presentar las cosas como ejecutándose (ORTEGA, 1983, VI: 254-256).

Así pues, centramos el interés en dos puntos que afectan a cuestiones de gran calado en el universo literario de Benjamín Jarnés y que, a su vez, sirven de trampolín hacia el análisis del supuesto fin de la novela y su resurrección o reencarnación en la narratividad que el curso biográfico facilita a la forma de la novela. La fusión de autobiografía y novela atraviesa dos novelas en las que Jarnés practica, oblicuamente y según razones que expondremos en su momento, modos autobiográficos. *El convidado de papel* (1928) y *Lo rojo*

y lo azul (1932) acuden respectivamente a la experiencia religiosa y militar de la biografía jarnesiana (ARTIEDA y MONTENEGRO, 1988; JARNÉS, 1930a)[113]. Constituirán un punto clave de nuestro análisis.

Con el término "género intermedio" han sido clasificadas una serie de obras que no cumplían, según la crítica, con los requisitos tradicionales de los géneros al uso. Las obras englobadas en dicha tendencia, tendencia definida, en la mayoría de los casos, por la acumulación de características genéricas de diversa procedencia, configuran, para esta misma crítica, el intento vanguardista de disolver las fronteras de los géneros establecidos.

El acercamiento a este comprometido rótulo tratará de poner de relieve, fundamentalmente, las dificultades críticas de sostener el rango que se le ha atribuido. A ello hay que añadir los problemas que plantea desde un punto de vista genérico, pues sobre el fondo de la disolución de los géneros en la época vanguardista late la cuestión de la legitimidad de los géneros literarios según sea su condición histórica y/o teórica (TODOROV, 1976 [1988]: 31-48). No se discute la pluralidad cierta de manifestaciones literarias sino que el

---

[113]. La presencia constante de recuerdos autobiográficos, diseminados en sus novelas, artículos, ensayos y biografías, cristalizan en algunos símbolos fundamentales en su producción: así "El río fiel" asociado al Ebro. Sobre la topografía aragonesa presente en la obra jarnesiana, puede consultarse un libro básico: Ildefonso-Manuel Gil, *Ciudades y paisajes aragoneses en la obra de Benjamín Jarnés* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988).

"género intermedio" ponga en cuestión los fundamentos naturales que son actualizados históricamente a través de las modificaciones que estas obras de Jarnés aportan respecto de los límites de los otros géneros con que entran en relación.

Lo lírico, lo épico y lo dramático, como base simbólica de tripartición, se combinan con las modalidades expresivo-enunciativas, como fuentes que garantizan, más allá de una caracterización temática, la dependencia lingüística del hecho literario (GENETTE, 1977 [1988]: 227-228). Desde las *Lecciones sobre la Estética*, en cambio, el sistema modal de base expresiva se sustituye por un sistema simbólico-referencial de modalidades genéricas en que el carácter subjetivo de la lírica y el carácter objetivo de la épica alcanzan su síntesis en el drama, cuya acción aparece como un proceso exterior objetivo, siendo la expresión conflictiva de los personajes un proceso de descubrimiento íntimo y subjetivo (HEGEL, 1989: 746-749; GARCÍA BERRIO, 1992: 39). En los casos unánimemente aceptados de obras pertenecientes al "género intermedio", *Libro de Esther* (1935) o *Eufrosina o la Gracia* (1948), la tendencia, predominantemente lírica, se encauza mediante la narratividad dialogada. Esta dirección plantea la fuerza de un romanticismo que asegure la integralidad de la vida del hombre mediante la palabra que nos comunica en el diálogo.

La cuestión genérica y el abordamiento (auto)biográfico de algunas novelas jarnesianas aseguran, por último, la transición adecuada hacia la sistematización de las

posibilidades que la biografía ofrecía a la novela para su transformación, una vez que el método narrativo realista era sentido por estos escritores como extraño a sus necesidades vitales y culturales.

2.1.2.1. El género intermedio.

En las reseñas críticas que Jarnés fue publicando en la *Revista de Occidente* aparecen, en ocasiones, ataques contra la consideración tradicional de los géneros. Con anterioridad nos hemos referido a la matización teórica con que Ortega marcaba, implícitamente, la distancia de sus opiniones respecto de las ideas croceanas, al indicar que los géneros eran funciones poéticas que tenían el rango de verdaderas categorías estéticas (ORTEGA, 1983, I: 366). Pues bien, la crítica ha señalado la proximidad de la consideración jarnesiana de los géneros con la teoría orteguiana sobre el asunto. Para Martínez Latre, "La postura es similar a la de Ortega, que los considera más como funciones poéticas que como categorías formales" (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 44). Casi con las mismas palabras Emilia de Zuleta había señalado anteriormente esta relación[114].

Sin embargo, Zuleta añade que Jarnés "tal vez más severo

---

[114] "En efecto, frente al problema de los géneros literarios mantiene Jarnés una posición semejante a la de Ortega, en el sentido que los considera, más que estructuras formales, funciones poéticas o direcciones en que gravita la generación estética" (E. de Zuleta, *Arte y vida...*, 246).

que su maestro frente a la manía de clasificar los libros por géneros, se pronuncia con firmeza contra lo que considera una deformación de la capacidad de estimar el fenómeno literario y los objetivos finales de este tipo de creación" (ibíd: 246). Como en su momento se adujo, Jarnés es contrario al tipo de crítica literaria que buscaba clasificar las obras como si semejante labor diese cuenta del valor que estas poseen. Por el contrario, el valor de una obra estriba en la personalidad que el escritor ha dejado traslucir. Y esta condición translúcida del espíritu[115] traspasa el estilo "porque estilo y artista son una misma cosa" (JARNÉS, 1931a: 150)[116].

El denominado <<género intermedio>> debe ser situado en una encrucijada que reivindica el logro literario como un valor que excede la mera adscripción a una determinada tradición genérica, por cuanto el valor poético de la obra de arte no está predeterminado por la adhesión a un conjunto de reglas codificadas. Este punto de partida se complica desde el momento en que, unido a él, la propuesta vanguardista de la radical originalidad macrotextual del autor abre el camino a hibridaciones genéricas y al descoyuntamiento de los límites

---

[115] En su ensayo "Vitalidad, alma, espíritu", Ortega llama espíritu "al conjunto de los actos íntimos de que cada cual se siente verdadero autor y protagonista. El ejemplo más claro es la voluntad [...]. Lo propio acontece con el pensamiento [...]. Es como un ver las ideas y sus relaciones, donde el ver adquiere un sentido de plena actividad" (J. Ortega, *O.C. II*, 461).

[116]. En su momento hicimos hincapié en la importancia del estilo, a lo que tendremos que volver en esta misma sección. En los *Cuadernos Jarnesianos*, ha sido publicada una breve conferencia titulada "De Buffon y el estilo" (nº7, 45-47).

seguros con que hasta el momento se reconocían las obras literarias como pertenecientes a uno u otro género. Benjamín Jarnés, coherentemente con su perspectiva de que el género coarta la personalidad del artista, la cual, manifestada en una obra, confiere a esta su valor, señala que "en cuanto a este o a cual género se le cuelga un rótulo [social, humorística, psicológica, histórica], el autor debe atenerse a su promesa de achicar el género, no le será lícito defraudar a sus lectores" (JARNÉS, *ROcc.*, XLV, 133, 1934: 97). Es este un paso previo, desde luego, al intento de inagurar si no nuevos géneros, con su consiguiente sometimiento a normas, sí obras que ofrezcan la potencia poética del acto creador asociado al autor. Como ya hemos visto con anterioridad, la novela es un género que posee una extrema flexibilidad por sus abundantes posibilidades de cruce con otros géneros, en las que se basa su capacidad dialógica de concebir el objeto estético. (BAQUERO, 1989: 186-187; BAJTIN, 1989: 97-102). La novela absorbe, en su "hermetismo", los rasgos característicos de otras formas genéricas (como, por ejemplo, las estructuras dialogadas del ámbito teatral, o la estructura episódica propia de la epopeya):

> "Recinto hermético que permite se filtren en su interior formas que le son ajenas y a las que ya deja incomunicadas con el mundo del que procedían. Por eso [...] asumen una entonación decididamente novelesca cuando se dejan desleír y transformar en estructura novelesca" (BAQUERO, 1989: 63).

Tal hermetismo no significa, sin embargo, autosuficiencia genérica sino posibilidad de expansión y absorción totalizadora. La novela se construye en relación dialéctica

con los otros géneros donde "la comprensión sólo madura en una respuesta. La comprensión y la respuesta están dialécticamente fundidas entre sí, y se condicionan recíprocamente; no pueden existir la una sin la otra" (BAJTIN, 1989: 99). El interior de la palabra novelesca se dinamiza al representar diferentes formas de comunicación discursiva no sólo "primaria" sino también "secundaria", en términos de Bajtin (BAJTIN, 1992: 289). Las posibilidades de cruces y absorciones llega a plantear en el caso de Jarnés la propia sustancia del género narrativo. El *cómo se hace una novela*, que perseguía Unamuno, rastrea las posibilidades metafictivas del género en cuanto productor de textos.

La proclama jarnesiana de "Autores, no géneros" (JARNÉS, *Rocc.*, XXXII, 95, 1931: 207), en una reseña significativamente titulada "Libros sin género", acierta a situar en su auténtica dimensión el peso que el género posee, como formante del valor poético en su densidad histórica, fruto convencional, aunque no arbitario, de la tradición (GARCÍA BERRIO, 1994: 144):

> "Bien está que haya géneros, pero está mejor que no nos sirvan de punto de arranque para fijar los valores de un libro. Antes que el género, está el autor" (JARNÉS, 1931, XXXII, 95: 206).

En este sentido, la elección de una modalidad es previa a todo texto y éste no modifica la razón de esta modalidad. Por contra, cada texto modifica o actualiza su género, según los márgenes concedidos a la individualidad y originalidad personales, lo que apunta al aspecto dinámico de la genericidad como función textual que opera sobre los modelos

genéricos de acuerdo con su consistencia histórica (SCHAEFFER, 1983 [1988]: 172).

La capacidad de decisión del autor no se reduce a las decisiones microestilísticas, como haría suponer la acusación que pesa sobre estos escritores de preciosismo formal, sino también a las macroestructurales. La iniciativa del autor garantiza el mensaje poético como fundamento de su comunicación con el lector a través de las estructuras genéricas, renovadas por la capacidad intransferible de estilización de aquel. El sentido de la novedad o de la sorpresa que Jarnés defiende sistemáticamente no alcanza la originalidad edénica en que el hombre puso nombre a todos los animales. La radicalidad de la invención estriba en *"hallar*. Ser el primero. Eso es todo (JARNÉS, 1931a: 79), porque "lo difícil no es crear de la nada sino de lo que nos rodea" (JARNÉS, 1931a: 171). La búsqueda de lo nuevo por lo nuevo no atrae la dignidad del arte, el cual escapa a las imposiciones dualistas de originalidad o tradición. La fuente que hace actual el arte consiste en que "no hacen en él falta sorpresas acabadas que consistan en lo sólo inesperado, sino sorpresas infinitas que se obtengan por una disposición siempre renaciente, y contra la cual toda la espera del mundo no puede prevalecer" (JARNÉS, 1988, 10: 49). La transformación radica en que los rasgos genéricos son multiplicados y variados en los diferentes niveles -micro y macroestructurales inclusive- pero sin afectar al modelo completo. Las variables performativo-históricas establecen relaciones textuales dentro

de sus <<formas>> y <<clases>> (FOWLER, 1982: 40-41) de modo que la genericidad como función textual produce textos cuya adscripción a una clase textual no depende primordialmente de una norma de lectura cuanto de "la re-escritura de los textos-objetos en el metatexto" en tanto que género fruto de las clasificaciones retrospectivas (SCHAEFFER, 1983 [1988]: 175).

El conocimiento que el arte proporciona adquiere su condición de novedad si se tiene en cuenta que patentiza lo que permanecía latente. La mirada artística goza de la profundidad del escorzo en que "la superficie, sin dejar de serlo, se dilata en un sentido profundo" (ORTEGA, 1983, I: 337). El descubrimiento artístico quita el velo, retira lo que cubre -descubre en sentido etimológico- alcances inéditos de las vertientes cardinales de lo humano (ibíd.: 366). En este sentido, "la *novedad*, no hay que proponérsela: ella misma surge, cuando el autor es -de uno u otro modo- *nuevo*: es decir, llamado a avanzar uno o mil pasos en la historia del arte" (JARNÉS, 1988, 9: 8)[117]. La sorpresa se difumina al tener como primera condición la <<temporalidad>> (JARNÉS, 1988, 9: 21). Por tanto, el anhelo artístico de sorprender adquiere validez si se arraiga en el subsuelo de la simpatía, cuya corriente nace de la potencialidad comunicativa de las ideas que se transmiten. El estilo según Guyan, dice Jarnés, "es

[117] La novedad, asociada al avance histórico, consiste en arrojar claridad sobre la vida que nos va aconteciendo. No sólo la riqueza de la vida es inagotable culturalmente, sino que la interpretación modifica el vivir nuestra vida, con lo que queda exigido la tarea de aclarar el progreso que ha sufrido aquel porque forma también parte de lo que llamamos vida.

aquello por lo cual un hombre encuentra el camino más breve para llegar a los hombres" (JARNÉS, 1988, 9: 23). Tal como Ortega había defendido en 1914, los géneros constituían "verdaderas categorías estéticas" que no son "el nombre de una forma poética sino de un fondo poético substantivo que en el progreso de su expansión o manifestación llega a la plenitud" (ORTEGA, 1983, I: 366). El logro estético se articula a través de formas que despliegan las posibilidades expresivas que afectan a la interpretaciones radicales del hombre (ibíd.). En estos términos, es posible no considerar excluyentes el fundamento "natural", "físico" o "material" de los géneros con las diferencias históricas de las obras singulares: "cualquiera que sea el nivel de generalidad en que nos situemos, el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho natural y el hecho cultural entre otros" (GENETTE, 1977 [1988]: 231)[118]. Antonio García Berrio llega más lejos al

---

[118] Para M. Bajtin, el carácter de totalidad conclusa propia del enunciado está determinado por su dimensión perlocutiva que cerca la inagotabilidad del objeto, en cuanto convertido en *tema* del enunciado, "dentro de los límites de la *intención del autor*". La elección de un género discursivo determinado, que resulta una opción pragmática, no descansa en la arbitrariedad porque su condición de "formas típicas para la *estructuración de la totalidad*, relativamente estables" garantizan la asunción del discurso ajeno como una propuesta de sentido sólo asimilable en el conjunto de las prácticas discursivas que inagura el enunciado: "Así pues, un hablante no sólo dispone de las formas obligatorias de la lengua nacional (el léxico y la gramática), sino que cuenta también con las formas obligatorias discursivas, que son tan necesarias para una intercomprensión como las formas lingüísticas" (M. Bajtin, *Estética de la creación verbal* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 266-270; 270). Gerard Genette ha querido matizar la tendencia idealista al sostener la naturalidad de los géneros llamando la atención sobre el equilibrio entre naturaleza e historia: "<<Formas naturales>>, pues, en sentido relativo, y en la medida que la lengua y su uso se manifiestan como un don natural frente a la elaboración consciente y deliberada de las formas estéticas"

situar la perspectiva natural como garantía del despliegue de las diferentes formas históricas que actualizan las posibilidades tanto expresivas como temáticas del género (GARCÍA BERRIO, 1994: 613-617)[119]. En definitiva:

> "Las reglas del género actúan sobre el fondo previo de aquella <<sustancia total>>, inherente a la naturaleza del hecho literario y poético, que como tal regula también el despliegue esencial de sus formas básicas de manifestación" (GARCÍA BERRIO, 1994: 601).

Se hace preciso aclarar, una vez que se ha intentado bosquejar el fondo desde donde se alza el concepto crítico de "género intermedio", en qué consiste, a qué obras de Jarnés se aplica, cuáles son sus límites teóricos y críticos respecto de su vocación primariamente histórico-crítica y, finalmente, en qué dirección apunta dicho concepto en el universo estético de su autor, mediante el análisis de algunas de las obras catalogadas con tal rótulo.

(G. Genette, "Géneros, <<tipos>>, modos", en M. Á. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios* (Madrid: Arco, 1988): 228).

[119] El profesor García Berrio asume la tradición clásica y romántica como patrimonio científico que arriesga la elaboración de clasificaciones tipológicas que den cuenta del fundamento *universal* de los géneros. En esta dirección, el profesor español se propone asumir e integrar la tipología de las modalidades expresivas, como principio histórica y fenomenológicamente más fundado, con la transferencia simbólico-referencial de las modalidades genéricas (A. García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: Sistema e Historia* (Madrid: Cátedra, 1992), 19-46) al destacar "el marcado contraste entre la seriedad decisiva de tales principios universalistas y el restringido alcance textual-performativo de las reglas de género que aquellos fundamentos constituyen. Se trata de reglas *acotadas* y relativas a las decisiones genéticas iniciales sobre la selección de la modalidad expresiva y, en todo caso, sobre la focalización simbólica de los contenidos enunciados" (A. García Berrio, *Teoría...*, 613).

El "género intermedio" ha sido aprovechado por la crítica para designar obras "que participan por igual de la biografía, de la crítica y del ensayo" (ZULETA, 1977: 113) y que caracterizan a "varias de las novelas [de Jarnés] y, en buena parte, sus biografías [...] por la índole indeterminada y ambigua de su patrón genérico. Lo narrativo, lo lírico, lo ensayístico se integran, en diferentes proporciones, con predominio de unos y de otros ingredientes, funcionando según la intención del autor" (ZULETA, 1977: 246). El propósito autorial, como se ha señalado anteriormente, constituye un elemento clave a la hora de poner coto al valor del género como horma que ajusta la personalidad literaria.

El origen del término se encuentra en una reseña publicada por Jarnés en la *Revista de Occidente* a propósito del libro *Las noches del Buen Retiro* de Pío Baroja[120]. Es conocida la relación polémica, sin menoscabo de la admiración, que sostuvieron Ortega y el escritor vasco[121]. Jarnés elogia el libro barojiano en la medida que responde a la necesidad que el novelista europeo siente de fundir en la novela los elementos propiamente novelescos con la crónica o el periodismo ilustrado según una posible cópula literario-vital

---

[120] B. Jarnés, "Baroja y sus desfiles", *ROcc.* XLII, 126 (1933): 348-352.

[121] Ortega elaboró su concepto de "fondo insobornable" en el estudio "Ideas sobre Pío Baroja" (1915), recogido en el primer volumen de *El Espectador* (J. Ortega, *O.C. II*, 69-125). En *La nave de los locos* (Madrid, 1925), Baroja responde a las ideas que Ortega había defendido en sus *Ideas sobre la novela* anteponiendo a la novela un "Prólogo casi doctrinal sobre la novela que el lector sencillo puede saltar impunemente".

que plantease si la novela como función poética no brotaba de las mixtificaciones de un inagotable Paradox, que disuelve las fronteras del género por inclusión del mayor número posible de formas de la imaginación literaria. Por ello, concluye con una afirmación que da a luz el concepto que nos ocupa:

> "En todo caso, se trata de un género intermedio -como hoy lo son ya todos los *géneros literarios*-, cultivado por Baroja con admirable destreza" (JARNÉS, *ROcc.*, XLII, 126, 1933: 356).

Es preciso tener en cuenta que esta fusión de elementos de diversa procedencia afecta fundamentalmente al nivel estilístico de la prosa novelesca pero, aunque es evidente que esa inclusión supone la reformulación de tales elementos en el interior de la arquitectura novelesca, no pone en peligro la estabilidad narrativa del género. Martínez Bonati ha distinguido entre "región" y "género" para destacar el carácter transversal de la imaginación cervantina en *El Quijote* (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 75-79). En una misma obra los procedimientos de estilización pueden entrecruzarse tramando la unidad del conjunto. Para Jarnés que "la novela necesita una gran pausa, una zanja bien visible entre el espectáculo y los lectores" (JARNÉS, *ROcc.*, XLII, 126, 1933: 352) se convierte en el medio de evitar que la novela se trueque periodismo (ibíd.: 351), es decir, que la contaminación de procedimientos conduzca a la pérdida de identidad en vez de que "el texto asuma el carácter de la región evocada, se convierta en una expresión de ella y de su estilo, se metamorfosee" (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 79). La estratificación interna de la prosa novelesca, con su plurilinguismo social y

plurifonía individual (BAJTIN, 1989: 82), interviene como el conjunto de mecanismos de una lengua natural que activa el productor para incorporar al texto en forma de intensión la estructura de conjunto referencial regida por las reglas contenidas en su modelo de mundo (ALBALADEJO, 1986: 45-46).

La ambigüedad teórica del término al que alude Jarnés convirtió en un cajón de sastre el contenido con que se pretendía abrir paso a la libertad creadora no sujeta a las normas genéricas fijas e inmutables -asociadas a categorías formales que coartasen el libre desarrollo temático, pues "el novelista de hoy [...] ni se contenta con plantearlos [los más arduos problemas] -ese, nada más, es su deber- sino que aspira a regalar al mundo soluciones exactas" (JARNÉS, *ROccc.*, XLII, 126, 1933: 351)-.

Según creemos, debe tenerse en consideración el carácter primeramente "provocativo" del sintagma "género intermedio". Con él no se está señalando que existan dos tipos de obras "actuales": aquellas que responden a los patrones genéricos habituales y aquellas cuya iniciativa y composición respondan a las necesidades que la literatura nueva se ve impulsada a satisfacer, siendo estas obras las propiamente intermedias. Téngase en cuenta que Jarnés matiza que todos los géneros literarios corresponden "ya, hoy" al género intermedio. Por tanto, en principio, como género intermedio, no cabe extraer de ninguna obra una serie de rasgos que la caracterizase de este modo. Acertadamente, Rafael Conte, en su edición a

Viviana y Merlín, intenta negar el género intermedio "porque induce a confusión" (CONTE, 1994: 73). En cierto modo, este rótulo puede funcionar como una suerte de piedra filosofal que organiza y unifica los diversos elementos atraídos a su órbita. Precisa además la condición ocasional de esta etiqueta que Jarnés comenzó por aplicar a Baroja a causa de la estructura abierta, fluida, flexible e itinerante de muchas de sus novelas:

> "Y aunque sea tentador aplicárselo a él mismo, la ofensiva vanguardista sobre el género narrativo en este siglo ha dejado la definición del género bastante patas arriba, los géneros se han mezclado irremisiblemente y se ha llegado a calificar de <<novela>> cualquier libro que admita esa palabra debajo de su título (Camilo José Cela)" (CONTE, 1994: 86)[122].

En esta cita se indica que el carácter "intermedio" o se aplica a todas las obras que nacen a partir de "la ofensiva vanguardista" de los géneros o mejor no se aplica, pues no cabe ser empleado para parcelar y segregar obras. De ser así, viene a decir Conte, se estaría traicionando el espíritu inicial de su significado, dándole a este la vuelta del revés al utilizarse como un nuevo instrumento de parcelación genérica.

De hecho, la condición ambigua que atribuíamos a su

---

[122] Aunque los márgenes se hayan ensanchado, de modo que cualquier libro que "admita" ser calificado de novela es tal significa que debe poseer un conjunto de propiedades discursivas recurrentes y, por tanto, comunes con otras obras, dado que, según Todorov, "un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas" (Tzvetan Todorov, "El origen de los géneros", en M. Á. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios* (Madrid: Arco, 1988), 31).

contenido original, si se emplea con la finalidad de catalogar obras, aunque se lleve a cabo por eliminación, queda manifestado en las oscilaciones de la crítica a la hora de ofrecer un listado de qué obras de Jarnés se englobarían bajo la fórmula del "género intermedio".

Una definición de estas obras sólo puede darse por negación. La combinación de lo narrativo, lo lírico y lo ensayístico apunta la condición del género en la aproximación de materiales de diversa procedencia que nunca han estado ausentes de las grandes novelas: el curso narrativo del Quijote se ve a menudo interrumpido por digresiones ensayísticas, ya sean del narrador principal, ya sean de Cide Hamete Benengeli, ya sean de los propios personajes (el Discurso de las Edades), y también por episodios líricos en que el lenguaje tiene un componente sentimental justificado por la tradición genérica (la novela pastoril en la historia de Marcela, o la novela morisca en la historia del Cautivo). Todos estos elementos funcionan al servicio de la narración mimético-ficcional mixta (GARCÍA BERRIO, 1994: 600), pues el juego metagenérico nunca excede la estructura de conjunto referencial de tipo II, según la clasificación de Albaladejo (ALBALADEJO, 1986, 1992). El mundo posible verosímil, de condición metaliteraria, funciona como mundo real efectivo y, como tal, es tenido en los submundos reales efectivos de los individuos del texto ficcional[123]. Ese sistema de mundo "como

[123] Para F. Martínez Bonati se trata de un "irrealismo que, alegóricamente, significa y denota realismo", del que explica cómo se conforma de acuerdo a su tesis básica de que

parte de la estructura del conjunto referencial es intensionalizado al ser incluido en la estructura de sentido, que es parte de la base textual" (ALBALADEJO, 1986: 85)[124].

Para Emilia de Zuleta, acuñadora del contenido, el "género intermedio", aplicado a ciertas obras de Jarnés, estaría representado por tres obras, a las que dedica un análisis fundamentalmente descriptivista: *Viviana y Merlín* (1930), *Libro de Esther* (1935) y *Eufrosina o la Gracia* (1948) (ZULETA, 1977: 247-265). Sin embargo, con anterioridad había manifestado la condición lábil de semejante adscripción genérica, pues otras obras podrían igualmente corresponder a esta categoría fluctuante: "A un *género intermedio* pertenecen otras obras que participan por igual de la biografía, de la crítica y del ensayo, como *Fauna Contemporánea* (1935) [...] De un carácter semejante es *Cartas al Ebro* (1940) [...]. Quedan otros libros *intermedios*, donde colindan el ensayo, la crítica, la biografía, la novela, la leyenda" (ZULETA, 1977: 113).

El Quijote relativiza no el sentido de la realidad sino los códigos conceptuales y artísticos con que el hombre quiere articular la conciencia de lo real (F. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995), 128, 184-189, 214-216).

[124] "Esta operación, como ya sabemos, depende del componente de 4º grado de constitución sintáctica, que da forma lingüística, si bien aún no manifestada, a los seres y a los estados, procesos y acciones del texto, los cuales componen la organización semántico extensional que es la estructura de conjunto referencial" (Tomás Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín* (Alicante: Universidad de Alicante, 1986), 85).

El libro *Viviana y Merlín* se subtitula "leyenda". Pero igualmente cabría introducir, como obra del "género intermedio", la biografía de *San Alejo*, en el subgénero de la leyenda hagiográfica, que, no obstante, cabe estudiarla vinculada al modo vanguardista de hacer biografía (OOSTENDORP, 1972: 417-433; PéREZ FIRMAT, 1986: 181-189; ZULETA, 1977: 82-90). Una reseña aparecida en El Sol el 5 de junio de 1934 sitúa en la misma órbita ambas creaciones. Previamente había puesto de relieve la condición paradójica de *San Alejo*: "Es una biografía, claro está. Pero también una leyenda, una interpretación artística, una obra empañada de bellísimos atributos eruditos, estéticos y de ensueño; *San Alejo* es una obra de creación". Aunque en ninguna lista de la crítica aparece como "intermedia", combina el género de la vida de santos con digresiones ensayísticas del autor contrarias a la ascesis del santo, exaltando la celebración de la sensualidad, o también opiniones del narrador sobre el papel de la escritura que sitúa a esta en el papel irónico de proporcionar el sentido a una vida entregada a Dios. La afirmación de la escritura compensa el placer perdido en la ascesis y supone la mirada erosionadora del propio subgénero, al atravesarla la posición valorativa del autor que con la totalidad artística que concluye a su personaje en el interior de la obra (BAJTIN, 1992: 170-174) que quiebra la significatividad tradicional de la hagiografía para la que la vida del santo sólo es significativa *en* Dios, lo que niega toda extraposición (ibíd.: 162-164). En el interior de esta <<hagiografía novelesca>> conviven las escenas lírico-sensuales (la Venus enlutada) y

una constante brillantez estilística.

Según esta perspectiva que venimos siguiendo, en cualquier obra podrían apreciarse rasgos de indeterminación genérica. Es cierta la afirmación de Conte de que "en verdad, frente al concepto tradicional de <<novela>>, todas las de Jarnés pertenecen a un mismo <<género intermedio>>: el suyo" (CONTE, 1994: 86)[125]. Podemos observar que es cierto el parentesco entre *Libro de Esther* y *Eufrosina o la Gracia* en cuanto a su configuración estructural dialogada, marcada gráficamente por la anteposición del nombre del interlocutor a cada intervención en la segunda obra, mientras que en la primera, sin ser un diálogo propiamente dicho, el monólogo del autor se abre dialógicamente hacia la receptora de todo el discurso (Esther) en lo que el autor llama "un *diario* a dos voces" en el "Preámbulo" a dicha obra (JARNÉS, 1935b: 13). Aunque la narración en primera persona guía la estructura de la obra, la obra jarnesiana *Tántalo*, subtitulada "(Farsa novelesca"), presenta, no sólo en el "Epílogo a tres voces", una marcada tendencia al diálogo, propulsada por su temática teatral (por ejemplo, la entrevista entre el autor y un redactor, de intención claramente paródica, en la sección X del capítulo titulado "Tempestad impune" (JARNÉS, 1935b: 141-146). El diálogo amoroso entre Isabel y Eugenio caracteriza la parodia del drama romántico que es *Don Álvaro o la fuerza del*

---

[125] A propósito de *Vida de San Alejo* (Madrid: Literatura, 1934) dice Zuleta que "merece, sin duda, un tratamiento aparte, ya que es el único libro de este tipo escrito por Jarnés" (E. de Zuleta, *Arte y vida...*, 82).

tino (1936), recogido luego en la novela *Venus dinámica* (1943), que, a su vez, es una refundición del relato *La diligencia* recopilado en el libro colectivo de *Las siete virtudes* (1931)[126].

Así Martínez Latre incluye en su bibliografía como pertenecientes al género intermedio estas obras[127] -aunque no *Viviana y Merlín*, tenida por novela-, añadiendo *Salón de estío* -que es un conjunto de relatos, algunos aprovechados posteriormente en otras novelas[128]-, *Ariel disperso* (1946) y *Constelación de Friné* (1944). Más aún, en algún momento considera *Teoría del zumbel* (1930), novela experimental aplaudida por la crítica (BERNSTEIN, 1972: 82-88; ILIE, 1972: 226-245; SERRANO ASENJO, 1990: 42-48), perteneciente al género intermedio (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 44). Domínguez Lasierra incluía *Salón de estío* entre las tres obras que Zuleta

---

[126] Eugenio se convierte en Gustavo Adolfo en *Venus dinámica* lo que, junto al hecho de que el don Álvaro de provincias es un nuevo Pedro Crespo, "acentúa la parodia intertextual" (V. Fuentes, *Bio-grafía...*, 122). El libro fue publicado en México, Proa, 1943; *Don Álvaro o la fuerza del tino*, en la colección <<La novela de una hora>>, volumen 14, 12 de junio de 1936; *Las siete virtudes* en Madrid: Espasa-Calpe, 1931. Este libro tenía también una justificación intertextual. Era la respuesta al libro de relatos de varios autores que había aparecido en Francia en 1929 con el título *Les sept pèchés capitaux*. Jarnés escribió una reseña a este libro: "Siete virtudes", *ROcc.* XXVI, 78 (1929): 428-432. En el volumen colectivo español, Jarnés antepone un prólogo a los relatos, aparte del suyo propio, de Antonio Espina, César Arconada, José Díaz Fernández, Valentín Andrés Álvarez, Ramón Gómez de la Serna y Antonio Botín Polanco.

[127] *Fauna contemporánea, Libro de Esther, Tántalo, La novia del viento, Venus dinámica y Eufrosina o la Gracia.*

[128]. "Andrómeda" en *La novia del viento* (México: Proa, 1940); "Circe", en *Lo rojo y lo azul* (Madrid: Espasa Calpe, 1932).

consideraba pertenecientes al género intermedio. "La diligencia", *Don Álvaro...* y *Orlando el pacífico* (1942) son incluidas en el apartado de "Narraciones" (DOMÍNGUEZ LASIERRA, 1988: 29-31), rótulo que trata de evitar cualquier problema de clasificación por el margen de ambigüedad con el que dota al contenido de narraciones como relatos breves (ALBALADEJO, 1986: 301-304; BAQUERO GOYANES, 1993).

Existe entre el *Libro de Esther* y *Eufrosina o la Gracia* unos paralelismos, no sólo estructurales, tal como se ha aludido anteriormente, sino también editoriales. En 1948, José Janés reedita el primero en la colección <<<El manantial que no cesa>> y publica el segundo que, durante diez años, había permanecido inédito e incluso considerado perdido por el propio autor[129].

El *Libro de Esther* debe ser analizado teniendo en cuenta varios aspectos, que exceden su mera caracterización como "género intermedio". En primer lugar, ha de valorarse el sustento biográfico que ampara la obra. Esta condición no significa que haya que establecer una comparación entre la vida real de Jarnés y lo que dejan traslucir sus obras[130].

---

[129] Entre sus apuntes, comentarios y proyectos de obras escritas o por escribir, se encuentran estas palabras: "He aquí un triste recuerdo: Barcelona, un libro mío sumergido allí, en aquella nube desconocida. Mi *Eufrosina o la Gracia* ¿acabará por fin de salir de su cárcel? (¿En qué profundidades de cajón editorial estará durmiendo *Eufrosina*?)" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos 12*, 48).

[130] Véase la relación que establece el autor entre los nombres de Esther y Benjamín: "Esther y Benjamín -tema y autor- quieren decir lo mismo; los dos -en la historia- dieron

Gracia García ha señalado con precisión que "el arte es superior a la vida, por ser capaz de ofrecerla perfeccionada, estilizada, depurada, *nueva*" mediante una percepción sensorial "devuelta en la escritura como *percepción de la inteligencia*" (GRACIA GARCÍA, 1988: 20-21), de modo que la escritura, como mecanismo compensatorio de la propia biografía, crea un nuevo ámbito habitable (ibíd.: 31).

Es preciso insistir en el carácter que la cultura posee, en este caso en su función artística, en la posesión segura de la realidad inestable que es el vivir. Si para Ortega vivir es la realidad radical del hombre (ORTEGA, 1983, XII: 192-193), si la vida tiene "el sentido predominantente biográfico de humano existir" (ibíd.: 299), la condición biográfica que atribuimos al *Libro de Esther* está vinculado al carácter ejecutivo, y por ello transfigurador de la realidad, de que el arte goza: la de ofrecer la vida estilizada y depurada, que no quiere decir inhumana sino que, derramando luz sobre las cosas, sea llevada a sus extremos humanos a través de la <<deshumanización>> de todo elemento sentimental y emocional no traspasados por la inteligencia (MOLINUEVO, 1995: 44; GRACIA GARCÍA, 1988: 20).

La dimensión biográfica del libro no corresponde sólo al retrato de Esther (ZULETA, 1977: 253). Este manifiesta el hilo estructural de la obra, siempre y cuando se entienda la

---

la buena suerte: ella a los hebreos del tiempo de Mardoqueo, él a los de tiempo de Jacob" (B. Jarnés, *Libro de Esther* (Madrid: Espasa-Calpe, 1935), 9).

"biografía" en el sentido que hemos anunciado y que completaremos al estudiar su importancia en la obra de Jarnés. De hecho, Antonio Espina resalta esta faceta *bio*-gráfica del retrato de Esther, que califica de <<arquitectura aerodinámica>> en su reseña al libro. Es una arquitectura en que arte y vida se funden en la pulsación del <<bíos>>:

> "El poeta hará luego que la encarne [al modelo elegido] la figura en la realidad de la fantasía y en su atmósfera natural se arrime y pueda morir quien ya está -exacta y sin materia- creada como héroe. En la vida de la literatura" (ESPINA, ROcc., XLVIII, 142, 1935: 108).

En segundo lugar, se deduce de la dimensión biográfica unas consideraciones respecto del género. En el "Preámbulo" se asegura, como en otros lugares[131], que "Si el autor es leal consigo mismo, ¿qué libro no contendrá un poco de tímida o franca biografía?. Mucho más cuando en el libro se intenta describir a otro" (JARNÉS, 1935b: 11). Por ello, cada una de las definiciones con que el autor trata de distinguir las fronteras de la obra -"el diario profesional", "la etopeya", la "lección sencilla", el "doble apunte biográfico", el "Diario a dos voces" (JARNÉS, 1935b: 11)- dirigen la atención hacia la estructura textual dialógica como la manera de hacer la *auto*biografía de los otros (Esther) revelándoles no su archivo de recuerdos sino impulsándoles a vivir según su propia vida[132]. Asumiendo, una vez más, su querido papel de

---

[131] "Suele ser la novela una biografía embozada, cuando no es una desnuda autobiografía" (Benjamín Jarnés, "Nueva quimera del oro", *ROcc.* XXIII, 67 (1929): 120).

[132]. "Vida no es repasar un archivo de recuerdos, no es recordar, es volver a vivirlo todo con más rigor" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos II*: 44).

profesor inútil[133], el retrato de Esther acaba devolviendo su propia imagen porque el descubrimiento de la mujer construye la imagen del hombre jarnesiano, que se presenta, en su condición de inútil profesor, como un Pigmalión gozosamente debilitado.

La estructura dialogada del *Libro de Esther*, que puede suscitar la pregunta de si se trata de un monodiálogo (ZULETA, 1977: 55), alcanza en *Eufrosina o la Gracia* su dimensión máxima, si bien ambas se mantienen dentro del curso de un diálogo no dramático donde la formulación narrativa tiene en su búsqueda de la conmoción un carácter progresivo en el tratamiento de los asuntos, vitales y/o culturales, que discuten los protagonistas (GARCÍA BERRIO, 1994: 613-617). En *Eufrosina*, se cierne en torno a la concepción estética de la Gracia, según la interpretación de Jarnés; mientras que el *Libro de Esther* consiste en la formación de la mujer, mediante la recreación biográfica que modela la existencia como unificación de los impulsos vitales en el tejido trascendente

---

[133] En el autor del *Libro de Esther* se encuentra en plena madurez el profesor inútil y el opositor de *Escenas junto a la muerte* -figura que menciona en el "Preámbulo"-. Su condición docente adquiere su máxima felicidad al fundirse su enseñanza con la armonía que transmite la mujer al conocimiento del hombre: sensualidad traspasada de inteligencia que devuelve especularmente la inteligencia traspasada de sensibilidad/ sensualidad: "Pero el viaje acabó felizmente. Lo que no podía acabar era la poderosa lección. Lo que no podía perderse era esto: el sabor de unas escenas junto a la vida, en plena y gozosa vida" (Jarnés, *Libro de Esther*, 185). Este viaje se cumple en *Eufrosina*, donde Julio y ella, enamorados, alcanzan la fusión en la realidad, que en *Viviana y Merlín* era ofrecida en un solo plano mítico-legendario.

de sus actos, sociales, políticos y culturales[134].

En el primero, las acotaciones iniciales no tienen un carácter escénico, que marquen su posible representabilidad, sino que más bien enmarcan espacialmente el asunto que van a tratar a la vez que dan información, esencialmente narrativa (psiconarración, monólogos narrados, descripciones, etc) (COHN, 1978; BELTRÁN ALMERÍA, 1992). Estas acotaciones marcan la temperatura vital íntima de los protagonistas, de modo que configuran el espacio espiritual de las conversaciones que mantienen[135]. Por ejemplo:

> "Julio se dispone [...] a examinarse de garbo y gallardía en el andar. Examen del que espera salir con la nota de suspenso. Porque avanza torpemente, como si le hubiese tocado en el examen la lección más complicada. Está constituido para vivir estáticamente, no como hombre dinámico. Bien puede decirse de él, que apenas si ha aprendido a andar" (JARNÉS, 1948: 133-134).

La inutilidad de la enseñanza del profesor Julio-Jarnés (ZULETA, 1977: 261) se manifiesta por la red isotópica de enseñanza/amor que guía todo el fragmento reproducido. O bien, la acotación de "Sonrisa mutilada" anticipa mediante

---

[134] En el apartado dedicado a la biografía y a su héroe, trataremos de mostrar la actividad creativa que este subgénero implica en la construcción de la imagen de una vida.

[135] En la obra clásica de Roland Bourneuf y Réal Ouellet, se afirma que "el espacio, lo mismo <<real>> que <<imaginario>>, se asocia e incluso se integra a los personajes; del mismo modo se confunde o se integra con el discurrir temporal" (R. Bourneuf- R. Ouellet, *La novela* (Barcelona, Ariel, 1983), 123). Espacio y tiempo, como categorías constituyentes del relato, determinan y conforman el desenvolvimiento de la sustancia argumental. Cuenta ya con una larga tradición la distinción de Forster entre <<pattern>> y <<rythm>> (E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, 149-168; M. Baquero Goyanes, *Estructuras...*, 84-87).

ocultamientos de información, con el fin de mantener el suspense narrativo, el azoro de los protagonistas tras su beso, al que se califica con las palabras que dan título al capítulo (JARNÉS, 1935b: 237-239).

La formación de la mujer en el *Libro de Esther* tiene su correlato en unos breves apuntes que Jarnés dedica a esta misión en *Feria del libro* (JARNÉS, 1935a: 25-26). Para nuestro autor, "el mayor o menor desarrollo de formas dialogales, formalizadas o implícitas" (ZULETA, 1977: 253) abre el camino a tres cuadernos en que "la voz del narrador se dirige a una figura femenina como si se tratara de una confesión y de una exhortación a la vez, mezclando recuerdos, comentarios sobre movimientos literarios, libros y autores -Goethe, Heine, Stendhal, Benjamin Constant o Bécquer-, juicios sobre los comportamientos humanos, análisis de sensaciones, de doctrinas -el romanticismo- y así sucesivamente" (CONTE, 1994: 73).

Este "autorretrato lírico", "modelo de ritmo y estilo, de creación verbal y poética" (ibíd.) más allá de ser "unidades sueltas que podrían ser leídas como breves ensayos independientes" (ZULETA, 1977: 253), puede ser leído a la luz de los manuales de educación, en el sentido ilustrado, atravesado de una arraigada concepción pedagógica procedente del institucionismo[136] y encaminada a la incorporación de la mujer al mundo social desde una perspectiva burguesa moderada.

---

[136] Véanse los capítulos del "Tercer Cuaderno" 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, en relación con la influencia de la Institución Libre de Enseñanza.

Cada uno de los cuadernos que forman el *Libro de Esther* constituyen -obviamente no de un modo cerrado- pasos sucesivos en la formación integral de muchachas, entre cuyos intereses se encuentra el de ser buenas lectoras (JARNÉS, 1935a: 25). La relación de profesor y discípula (ZULETA, 1977: 254), presente en la obra de Jarnés desde su primera novela publicada, llega a su expresión más depurada en esta obra. El primer cuaderno retrata un camino de perfección hacia la madurez (segundo cuaderno) que culmina en la expansión vital-voluptuosa de la intimidad concentrada en el último cuaderno (JARNÉS, 1935b: 199). El profesor amigo es un despertador, y no una brújula, que "tiene esta lenta faena que cumplir: abrir poco a poco las ventanas del espíritu que dan al mundo" (JARNÉS, 1935b: 51). Esto explica que "el retrato de Esther progresa a lo largo del libro" (ZULETA, 1977: 254)[137].

En el caso de *Eufrosina o la Gracia*, es preciso señalar que la relación de Julio y Eufrosina retoma la enseñanza de *Viviana y Merlín* (JARNÉS, 1948: 233-234), a la vez que ahonda en la línea que continuaba el *Libro de Esther*. Julio sigue siendo un profesor, pero abierto ya a la posibilidad discipular a que el amor estimula, o mejor dicho a la condición de aprendiz ante la maravilla gratuita del amor. Del mismo modo, puede advertirse que Eufrosina no representa sólo

---

[137] Según A. Espina, refiriéndose a Jarnés y a esta obra, tras la elección, como el maestro renacentista, del modelo "un literato de hoy [...] incorpora el gran oficio del biógrafo, del retratista a la literatura. ¿La vuelta, pues, de ésta al retrato?. Mejor la actualidad inmarcesible de la biografía" (A. Espina, "*Libro de Esther*", *ROcc.* XLVII, 142 (1935): 108-109).

la dimensión voluptuosa. La integralidad que desde *Teoría del zumbel* reaparece una y otra vez tiene su culminación en la gracia, en que se funde la realidad de cada hombre y cada mujer (FUENTES, 1989: 94-101):

> "EUFROSINA: ¿Todo un hombre?. Gran hallazgo.
> JULIO: Algo más. Todo el hombre. El hombre en plenitud. La gracia auténtica supone una gran riqueza espiritual acumulada, y a lo largo de muchas generaciones. El salvaje, como el civilizado, pobres de espíritu, no pueden tener gracia" (JARNÉS, 1948: 141-142).

Eufrosina no sólo lee y atiende sino que amonesta, corrige y orienta a Julio. Sabiduría y Gracia no se limitan a encarnarse en los polos masculino y femenino con que interpretaba Jarnés primeramente la leyenda de Viviana y Merlín. Mujer y hombre se complementan en ambas dimensiones. La posesión de la Sabiduría que adquiere la mujer adentra al hombre en el territorio de la Gracia de modo que el diálogo entre ambos fluye libremente gracias a la acción benéfica del principio más primario y radical, el principio de la Gracia, que Jarnés asocia a la mujer:

> "Pero hay algo que ningún contacto, por muy ardiente que sea, puede llegar a consumir: la gracia que fluye del espíritu, inmortal como la misma gracia, alta sonrisa que los besos más apasionados de la tierra no podrán nunca mutilar" (JARNÉS, 1948: 250)[138].

Pues bien, de lo visto respecto del contenido genérico de estas dos obras, que igualmente cabe aplicar a *Fauna contemporánea* si se le considera perteneciente al género

---

[138] Para un examen más detenido de la Gracia, véase el apartado 2.2.1. de esta tesis.

intermedio[139], pueden extraerse las siguientes conclusiones. La condición biográfica de estas obras constituyen el magma organizador de estas obras, no en el sentido (auto)biográfico al que nos referiremos en el apartado siguiente, y que siempre está presente en la obra de Jarnés (FUENTES, 1967: 34) sino en el sentido de que la vida como estructura organizada tiene una dimensión biográfica de trazos y trayectos artísticos que organizan la construcción del héroe-mujer en los dos libros comentados. La educación estética del hombre abraza la doble dimensión de Gracia y Sabiduría, de las que ni varón ni mujer están excluidos sino a cuya unidad están impelidos en el símbolo del abrazo amoroso[140].

Sin entrar a defender la existencia de un "género intermedio" en que se disuelven las fronteras de los otros géneros, se ha podido observar la presencia de marcas que sitúan estas obras dentro de unas coordenadas genéricas sobre las que se ejercen una serie de variaciones. La forma dialogada, explícita o implícita, de fin "didáctico" (HUERTA CALVO, 1992: 218-223) en el *Libro de Esther* y en *Eufrosina o la Gracia*, sin finalidad dramática, se apoya en la relación de hipertextos con sus hipotextos, según la terminolgía de

---

[139] En el caso de esta obra, apoyándonos en la tesis del compromiso político de Jarnés que defiende V. Fuentes ("Benjamín Jarnés: aproximaciones...", 33-40; *Bio-grafía...*, 101-107), puede advertirse que existe un paralelismo entre su desfile de tipos y el género costumbrista renovado según las inquietudes del periodo en que se escribe.

[140] Merlín convertido en estatua "quiere pasar del reino inerte mineral al reino vivo de los símbolos" una vez que Viviana ha logrado armonizar la fuerza con la Gracia y la Sabiduría (B.Jarnés, *Viviana y Merlín*, 189).

Genette (GENETTE, 1989a: 14). En el primero de los casos puede relacionarse con la tradición de los manuales de educación, que, sin ser literarios según el criterio temático de ficcionalidad, adquieren ese rango según el criterio de "dicción" que Genette ha aportado (GENETTE, 1993: 11-34). En la segunda obra, el diálogo de este tipo encuentra antecedentes en los diálogos pedagógicos del siglo XVIII. Hemos señalado dentro de la obra de Jarnés su vinculación con *Viviana y Merlín*. Incluso en su biografía de *Stefan Zweig* (1942) se encuentra el procedimiento de mitificación incardinado en su estructura: el diálogo entre el autor y el Doctor es interrumpido por una de las hermanas de Eufrosina, Talía, considerada en la obra la musa de la historia (ZULETA, 1977: 152) y que la tradición mitográfica no confunde con las Gracias, a las que pertenece Eufrosina[141].

Si un nuevo género, en definitiva, es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos por inversión, desplazamiento o combinación (TODOROV, 1988: 34), la transformación genérica producida por tales variaciones hace que el texto resultante sea "otra cosa" pero no radicalmente diferente. La clasificación genérica suele ver en ello el comienzo de un nuevo género o un texto a-genérico, aunque más bien se produce una relación textual entre el hipertexto y su hipotexto (SCHAEFFER, 1983 [1988]: 179). En el caso de las obras analizadas, se ha deducido que la variación

---

[141] Véase Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta* (Madrid: Cátedra, 1995), 424-425, 433-437). La numeración de acuerdo a libro y capítulo de la obra corresponde a 3, XV; 3, XXIII.

se ejerce sobre la base de un género históricamente anterior y que corresponde a un procedimiento hipertextual que en las novelas de Jarnés se orientan a las parodias sobre dramas románticos, novelas blancas, novela social-realista, etc.

Reescribir obras según el algoritmo textual que presupone la constitución de un género convierte a este en el producto de la transformación de una norma de lectura, pues "la relación architextual que postulamos está basada siempre en una relación de hipertextualidad (más o menos múltiple) *de hecho*" (SCHAEFFER, 1983 [1988]: 177). Es la transformación intencionada que un autor realiza sobre un modelo. Jarnés no crea otro género sino que sostiene su discurso sobre unas propiedades discursivas (diálogo, monólogo, narratividad, etc) que garantizan, junto a un riguroso manejo del estilo, la constitución literaria de estas obras. Por ello, afirmaba en su reseña del libro *Hermes en la vía pública*, de Antonio Obregón, que

> "todo libro siempre que pretende incluirse entre las obras del espíritu debe marcarse -y marcarnos- una dirección. Lo demás, claro es, hay que incluirlo en la literatura sin freno, en el caos donde nada es pesado ni medido. Ni construido" (JARNÉS, ROcc., XLV, 133, 1934: 99).

De nuevo, nos encontramos con una estimación de los géneros como "funciones poéticas" que dirigen la generación estética según el entedimiento de Ortega. Los géneros son "ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas" (ORTEGA, 1983, I: 366). Esta concepción posee una evidente modernidad, pues, entre otros, Todorov

destaca que, siendo los géneros actos de lenguaje cuyas propiedades discursivas son sancionadas institucionalmente, previamente "hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción, so pena de no comprender jamás el verdadero sistema de la poesía" ya que "los viejos sistemas sólo describían el resultado muerto" (TODOROV, 1976 [1988]: 40). Existe un paralelismo entre estas y las ideas que Ortega presentaba al comienzo de la "Meditación Primera", al que nos hemos referido con anterioridad.

El tema irreductible sobre el que Benjamín Jarnés vuelve una y otra vez consiste en la realidad radical que el arte depura y estiliza: la vida. Por ello, la abolición de los géneros mediante su mestizaje apunta al espacio común que comparten los géneros, al interrelacionarse sus elementos, más que a la existencia de un género intermedio. Para Jarnés el género intermedio "hoy lo son ya todos los géneros literarios". Cada género literario ha incorporado elementos que se insertan en la dirección poética que el fondo genérico va marcando. Como este no corresponde a un conjunto de reglas sancionadas preceptivamente, tiene un carácter dinámico que se va actualizando en sus variaciones históricas. Jarnés opina que "la evolución verdadera es la del pensamiento. El que intenta ser <<nuevo>> creando -simplemente- formas <<nuevas>>, se mete en un callejón sin salida" (JARNÉS, 1988, 10: 28).

Sin embargo, "cada época trae consigo una interpretación radical del hombre [...]. Por esto, cada época prefiere un

determinado género" (ORTEGA, 1983, I: 366). Si esa interpretación radical del hombre se aventura en el vivir humano como una empresa que el hombre, cada hombre, debe ejecutar, "todo acaba por transformarse, por ordenarse en torno al eje principal de nuestra vida. Devenimos siempre el eje del mundo" (JARNÉS, 1935b: 54). La perspectiva, que el estilo se encarga de tejer, no es sólo un instrumento de percepción sino que su propio órgano -el estilo- crea la perspectiva en el sentido de que determina el ángulo de la visión; visión determinada por la realidad que capta el estilo. Como dice Baquero Goyanes, a propósito de Pérez de Ayala, el perspectivismo, que da lugar a un tono *no realista*, que no se identifica con un constante *tono poético*, no es un problema de autobiografismo o de objetividad frente a subjetividad sino que se trata de un problema de *tono narrativo* (BAQUERO GOYANES, 1963: 241-242). El efecto perspectivista no procede sólo de un enfoque crítico que, junto con el motivo del contraste, sostiene un arte de novelar sino que es "su consecuencia y expresión, en lo que éste tiene de reflejo de una concepción del mundo" (ibíd.: 237). El perspectivismo no traduce una visión de la realidad sino que intenta describir mostrando el proceso mismo de la realidad con que el hombre cuenta. Puesto que la "cultura no es la vida toda, sino sólo el momento de seguridad, de firmeza, de claridad" (ORTEGA, 1983, I: 355), el perspectivismo de la novela cumple la función oblicua que Ortega atribuía a la <<novela realista>>: "necesita del espejismo para hacérnoslo ver como tal" (ibíd.: 384). En el "hacérnoslo" opera la fusión

que en la perspectiva se produce entre subjetividad y objetividad y que constituye la radicalidad del procedimiento que escapa al relativismo. Bien se le podría calificar de "perspectivismo objetivista", en que se integra la tensión entre el yo que mira y la realidad que se presenta (MARTÍNEZ BONATI, 1995: 170).

La vida que el hombre tiene que hacerse y que es la suya personal consiste en la integración del yo y su circunstancia. No es extraño que "todo lo épico termine por convertirse en lírico" (JARNÉS, 1935b: 54) pues objetividad y subjetividad se intercomunican en la realidad plena que la vida de un hombre alcanza si es capaz de reabsorber su circunstancia en su destino concreto. Épica y lírica, circunstancia e intimidad se resuelven en el trayecto vital que convierte "lo objetivo" en el acicate íntimo de la autenticidad. En otras palabras, lo que nos ofrece la "biografía" como novela es la intimidad del hombre como ejecutando su vida, que es, en definitiva, la tarea del arte (ORTEGA, 1983, VI: 256). La dimensión lírica de la novela, como trazado imaginario de una vida ficticia, se aproxima a la (auto)biografía en la medida que cada hombre tiene que convertir su circunstancia en la necesidad de su proyecto para que alcance su cumplimiento. En la novela lírica "cualquiera que sea la forma utilizada, su punto de vista se cristaliza en sus protagonistas, quienes transforman sus percepciones en una red de imágenes" (FREEDMAN, 1971: 21). La disolución subjetiva, que impediría al lector penetrar la constelación de imágenes personales de sus personajes, se

evita al fusionar en la novela como espacio imaginario "el yo y el otro, un cuadro que separa al escritor de su *persona* en un mundo aparte y formal" (ibíd.: 15). Adquiere así la biografía su auténtica dimensión de género y de género abrazado a la novela[142].

Al decir Jarnés que "¿por qué no trasladar a la prosa todos los elementos arquitectónicos decorativos: gárgolas, cardinas, ménsulas, capiteles, ajimeces, rosetones, parteluces?. Yo veo, trasplantados al arte de escribir, todos estos elementos. La arquitectura de la prosa no es menos rica en formas de construir que las demás arquitecturas" (JARNÉS, 1988, 10: 29) no sólo está reivindicando los primores de la forma, tal como analizamos en el apartado 1.3., sino que apunta al ingreso de todos aquellos elementos <<circunstancialmente>> literarios en la orientación estética de la prosa, con una función primordialmente <<narrativa>>. Son circunstancia de la prosa y, como tal, intervienen en la realización del proyecto arquitectónico que encuentra en ella un pilar básico de la renovación vanguardista del género narrativo.

Ahora bien, el fondo poético sustantivo que constituye la novela de Jarnés engloba en unidad la más radical raíz lírica

---

[142] Novela y biografía se abrazan en cuanto que "el hombre es novelista de sí mismo" (J. Ortega, 1983, *O.C. IV*, 389) puesto que "ha de idear el personaje que ha de ser" (*O.C. VI*, 34), "comienza por inventar su propio yo, por hacer de sí mismo, con encantadora ingenuidad, un personaje imaginario, el que quisiera ser" (*O.C. IV*, 389).

-expresión de la intimidad- con la épica en virtud de la estructura biográfica que posee su tema radical e irreductible: la vida humana.

Obras como el *Libro de Esther* o *Eufrosina o la Gracia* ayudan a comprender ese tema resituando su condición genérica en la convergencia enunciativa del diálogo no dramático. La dirección que nos marcan estos libros, tal como pedía Jarnés, reactualiza lo que "podríamos llamar "La educación estética del hombre" -y de la mujer, habría que añadir en su caso- con una perspectiva liberadora" (FUENTES, 1989: 94), cuya fundamentación genérica debe tener en cuenta ese tema irreductible que es la vida y su carácter predominantemente <<narrativo>>. La estructura dialogada de estos libros, cuya caracterización puede encontrarse en obras de otras épocas, tiene en su forma el despliegue vital que constituye su fondo: el amor y la gracia como procesos de realización que pueden descubrirse y abrirse a ellos en la práctica del diálogo como necesidad íntima de efusión hacia la alteridad, que por correr el riesgo de ser tematizado y puesto en referencia a un horizonte (ORTEGA, 1983, VI: 345-346) debe ser respetado para recibir su expresión. De este modo, "en su transitividad no-violenta se produce la epifanía misma del rostro" (LEVINAS, 1987: 75).

Así pues, la historicidad de las manifestaciones posibles del discurso -novela, biografía, "género intermedio"- no niegan la condición natural del género narrativo que Jarnés

cultiva, condición asentada en el tema irreductible que es la vida. Que un texto modifica su género, apuntando al aspecto dinámico de la genericidad como función textual (SCHAEFFER, 1983 [1988]: 172), no vuelve a este inexistente o fruto exclusivo de las categorías de lectura "porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible -no vive- sino gracias a sus transgresiones" (TODOROV, 1976 [1988]: 33). Al situarse en el horizonte de un género, "cualquiera que sea el nivel de generalidad en que nos situemos, el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho natural y el hecho cultural entre otros" (GENETTE, 1977 [1988]: 231).

2.1.2.2. Las novelas de un biógrafo.

Benjamín Jarnés escribió, sobre todo, novelas. Al dedicarse, durante los años treinta, a cultivar el género biográfico planeaba la estructura de estas obras con un sentido netamente novelístico. Sobre esta cuestión trataremos en el apartado que consagramos a la biografía. En él se intentará fijar el gozne que moviliza las relaciones entre la historia y la novela por medio de la biografía, a la vez que se señalará cómo los nuevos recursos que de este cruce se derivan repercuten en la renovación de la novela, al margen de que, productivos o no, cumpliesen en la práctica literaria con

las posibilidades que ofrecían en la teoría.

Conviene, sin embargo, realizar una cala previa que ofrezca una perspectiva del significado que la biografía puede llegar a adquirir desde el lado de la novela vanguardista, término este empleado en un sentido muy general[143]. En primer lugar, se rastreará el sentido que la vida del propio autor puede poseer para ser integrada en el mundo de la ficción, un mundo de palabras que pretende construir una realidad habitable que subsuma en la aventura de la escritura las aventuras anecdóticas[144]. A la vez, se incidirá en aspectos de las novelas de Jarnés en que la crítica ha señalado experiencias autobiográficas de incidencia básica y constatable[145]. La semejanza y no la identidad entre el autor y

---

[143] Como novela lírica, lírica-irónica, intelectual, lírica-ensayista. Al problema terminológico nos hemos referido con anterioridad (nota 6. de la *Introducción* a esta primera parte).

[144] En "Años de aprendizaje y alegría (Notas autobiográficas)" afirma que "yo soy algo más, quiero ser algo más que un hombre: quiero ser un artista" (B. Jarnés, *Vivina y Merlín*, 18).

[145] *El convidado de papel* (Madrid: Historia Nueva, 1928) (Nueva edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1935). La edición de 1935 va encabezada por una advertencia que dice: "El texto de la primera edición de este libro -publicada 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 intacto. 1934". Un estudio de las diferencias entre ambas versiones: E. de Zuleta, *Arte y vida...*, 141-153.

La otra obra, *Lo rojo y lo azul* (Madrid: Espasa-Calpe, 1932) va precedida de una dedicatoria: "*Homenaje* / 1831-1931 / A ti, viejo amigo Stendhal / en el primer centenario / de tu inimitable / Julián Sorel" (cito por la edición de Zaragoza: Guara, 1980, con prólogo de Francisco Ayala).

Singular es el caso de una novela sobre la Guerra Civil que ha permanecido inédita hasta 1980 y que tuvo un origen

los personajes de sus novelas sitúa a estas en la categoría de "novelas autobiográficas", aunque tenga que señalarse una serie de restricciones formales, pragmáticas y semánticas. Con todo, los procedimientos empleados en la construcción del "espacio autobiográfico", denominado así por Philippe Lejeune en Le *pacte autobiographique* (1975) (LEJEUNE, 1991: 59-61), plantean, en el caso de las novelas de Jarnés, si las consideramos (auto)biográficas, un conjunto de problemas que el propio Lejeune se encargó de recordar al afirmar que "a diferencia de la autobiografía, [la novela autobiográfica] implica *gradaciones*" (ibíd.: 52), puesto que la novela no es sólo ficción sino también escritura literaria que escapa, en todo caso, al grado cero del testimonio (LEJEUNE, 1994: 131)[146].

---

teatral: *Su línea de fuego* (Zaragoza: Guara, 1980). Sobre su génesis y sentido, introducción y notas de Pascual Hernández del Moral y Juan Ramón Torregrosa.

[146]Nos limitaremos a aprovechar las aportaciones teóricas del gran crítico francés sin entrar a exponer su argumentación, tarea que ha sido realizada ya en numerosas ocasiones con la inclusión de los límites críticos que tal argumentación presentaba. Por citar tres ejemplos, en el ámbito hispánico, Nora Catelli, "Lejeune o la enciclopedia", *El espacio autobiográfico* (Barcelona: Lumen, 1991): 53-74); José Romera Castillo, "La literatura, signo autobiográfico", *La literatura como signo* (Madrid: Playor, 1981): 13-56; N. Spadaccini-J. Talens, "Introduction: The Construction on the Self. Notes on Autobiography in early modern Spain", *Autobiography in early modern* Spain (Minneapolis: The Prisma Institute, 1988): 9-40). No hay que olvidar que el propio Lejeune matizó las posiciones del primer capítulo que daba título al libro (*Le pacte autobiographique* (París: Seuil, 1975) en un artículo posterior, titulado "Le pacte autobiographique (bis)" incorporado en *Moi aussi* (París: Seuil, 1986). Citamos por las traducciones del Suplemento 29 de la revista *Anthropos*, para el primero de estos artículos, y del volumen *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion, 1994).

El interés de la biografía para el novelista Jarnés radica en la capacidad que posee de distanciar la inmediatez de las emociones que el recuerdo autobiográfico puede suscitar. Por medio del filtro objetivador de la biografía, la emoción se somete a la transformación artística que la ficción lleva a cabo sobre los datos de la vida. Sus novelas de contenido autobiográfico conservan la fuerza de lo vivido pero traspasado por una perspectiva que permite mantener la autonomía del mundo verbal. Es el contemplador de su propia vida. Ha conseguido encuadrar el pasado en un horizonte tal que lo transcrito en la ficción novelística es el paisaje vital completo en que "el profesor inútil" se funde, no con su mundo pasado, sino con "la secuencia de imágenes deformadoras de la realidad" que ha generado "al mismo tiempo que se consolida y toma conciencia de sí mismo" (VILLANUEVA, 1983, II: 14)[147]. El lirismo de los espacios estriba en que estos acontecen no exentos sino mediante la vivencia que tienen de ellos los protagonistas[148]. Tras señalar los datos autobiográficos dispersos por la novela *El profesor inútil* que ayudan a considerar al protagonista un "trasunto si no

---

[147] "De Ortega heredó Benjamín Jarnés su idea predilecta de que el arte era una forma de conocimiento, una vía de perfección por medio de la razón y de la sensibilidad" (J. C. Mainer, "Creación y teoría literarias en Benjamín Jarnés", *Jornadas Jarnesianas*: 115).

[148] "Primero, pues, percepción del mundo en torno. Segundo, percepción del sitio ocupado por el personaje dentro del mundo: una comprensión y afirmación del *Dasein* del personaje" (J.S. Bernstein, "Retorno a Benjamín Jarnés": 35). En cambio: "Desde la perspectiva lírica de la novela, en su mayoría los espacios no preexisten a la presencia del personaje a través del que se narra, sino que los crea él en su propia andadura novelesca, en su individualizada y personal percepción selectiva" (J. Gracia, *La pasión fría...*, 51).

contrafigura irónica del autor" (GULLÓN, 1984: 115), Ricardo Gullón resalta el carácter que la ficción imprime a estos elementos, dentro de las coordenadas líricas que Ralph Freedman ha descrito, al incorporarlos al mundo imaginario que la visión del personaje protagonista modela de acuerdo con las experiencias que percibe y que transforma simbólicamente (FREEDMAN, 1971: 37). Gullón destaca este fenómeno en el episodio "El río fiel" "donde la experiencia textual resulta más equívoca, pues se describe la sensación de lo vivido, la transmitida por los sentidos, y junto a ella la imaginada para contrarrestarla y superarla" (GULLÓN, 1984: 116) pues, como dice el profesor, "no me importa lo que dicen [sus palabras], sino lo que cantan" (JARNÉS, 1934a: 159).

Este contemplador de su propia vida ha logrado enajenarse y *enajenar su autobiografía mediante un autobiografismo que* encuentra su justificación estética en la <<deshumanización>> del arte. La deshumanización no implica falta de temperatura vital. En primer lugar, acaba de ser apuntado que el biógrafo de su propia vida que Jarnés pretende ser se ha librado del subjetivismo, que no de la subjetividad, mediante el procedimiento de distanciamiento (BOOTH, 1978: 115)[149]. El espacio vacío que queda entre la mirada y el contenido

---

[149] "En efecto, es ese el procedimiento empleado por Jarnés, que contribuye a explicar no sólo la ironía distanciadora como tono singularizador de la prosa jarnesiana, sino también su cuidado y continuo trabajo estilístico. Y, por supuesto, también justifica, narrativamente -en las más autobiográficas- la distancia psicológica que media entre el narrador y su protagonista adolescente" (J. Gracia, *ibíd.*, 46).

histórico de su vida se convierte en el famoso vidrio que Ortega empleaba como metáfora en *La deshumanización del arte*. La transparencia se vuelve sobre sí misma, es el objeto de atención del artista que atiende a su modo de hacer arte. Pues bien, en la literatura corresponde a la transparencia la edificación verbal. La atención a las forma implica un asco a las formas vivas porque corrompen la verdadera naturaleza del arte que consiste en mostrar la realidad según los procedimientos del arte que, de este modo, al representarla, la (re)crea artísticamente.

"Ver es una acción a distancia" (ORTEGA, 1983, III: 370). La irrealidad que la obra de arte se propone provocar no separa al arte de la vida sino que reafirma la vida aunque de otro modo. La voluntad de artificio separa la comunicación empática entre ambos con el fin de que la realidad del arte decante la vida en su afán de claridad. El arte nuevo ofrece los perfiles más nítidos de una vida no contaminada por proyecciones psicologistas. Es la vida de contornos deseados. Es la vida glorificada en su propia inmanencia resplandeciente.

Jarnés recrea los dos periodos básicos de su vida (el Seminario y el Ejército) mediante una voluntad de estilo que sobrepasa el "exceso de recato y pudor" (FUENTES, 1967: 33)[150].

---

[150] En este mismo artículo se destaca que "todos sus libros rondan la biografía y no es difícil advertir, cuando se conoce su obra, que bajo las veladuras de un primoroso estilo artístico, sus libros aluden a etapas concretas de la vida del autor" (V. Fuentes, "Benjamín Jarnés: aproximaciones...": 34).

Estas motivaciones psicológicas, que, sin duda, se encuentran en la base, son englobadas y superadas en su propia estética de la novela.

En "Años de aprendizaje y de alegría (nota autobiográfica)" Jarnés afirmaba que

> "Temo escribir mi biografía. Tampoco 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. Ni puedo escoger de entre todos ellos un ejemplar de los días festivos para hacerlo pasar por el hombre de todos los días -como se suele hacer-. Precisamente me canso de decir que al escritor sólo se le conoce por su traje de diario. Al escritor y al hombre" (JARNÉS, 1930a: 14).

Jarnés nombra la palabra "biografía" pero no "autobiografía" porque la vida humana como proyecto que cada uno tiene que cumplir se concibe como un proceso (OLNEY, 1991: 35) que no encuentra en la rememoración el sentido de la vida. La biografía supone averiguar la estructura interna de una vida ajena a través de datos exteriores y afirmaciones del sujeto biografiado (WEINTRAUB, 1991: 19). Escribir su propia biografía guarda una autocontradicción porque su vida no está acabada sino en marcha. la vida concebida dinámicamente se hace presente a sí misma al narrar: "La historia es así la forma de ser y de verse, de verse como siendo, y no como algo sido, muerto " (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 46). Puesto que la autobiografía "pretende re-trazar una duración, un desarrollo en el tiempo, no yuxtaponiendo imágenes instantáneas" (GUSDORF, 1991: 12), Jarnés, que encuentra el sentido de su vida en su vocación de escritor, no regresa al pasado, del que sólo quedan imágenes que aún no ocupan un lugar en un conjunto

cerrado[151] sino que se lanza a su tarea de escribir entendida como "un impulso vital [...] que al ser vivido es transformado por el único medio característico y peculiar de todo individuo, su propia configuración psíquica" (OLNEY, 1991: 35).

La afirmación de Jarnés de que "suele ser la novela una biografía embozada, cuando no una desnuda autobiografía" (JARNÉS, ROcc., XXIII, 67, 1929: 120) cobra el verdadero alcance de su profundidad a la luz de que "yo soy algo más, quiero ser algo más que un hombre: quiero ser un artista" (JARNÉs, 1930a: 18). La vida no se dirige hacia el pasado a través del tiempo "sino que se dirige hacia las raíces de cada ser individual" (OLNEY, 1991: 35) de modo que, en vez de establecer la narración de su propia vida, se atiene a la esencial búsqueda del sentido que han jalonado esos diferentes "yoes" que se ven retrospectivamente con el presente como ser constituido según la escritura (ibíd.). La autobiografía que

---

[151] "El pecado original de la autobiografía es entonces, en primer lugar, el de la coherencia lógica y la racionalización. La narración es consciencia, y como la consciencia del narrador dirige la narración, le parece indudable que esa consciencia ha dirigido su vida" (G. Gusdorf, "Condiciones y límites de la autobiografía", *Ánthropos* 29 (1991): 15). Jarnés trata de escapar a este "pecado original" no mediante un repliegue que "revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo" (Paul de Man, "La autobiografía como desfiguración", *Ánthropos* 29 (1991): 114), sino proyectándose hacia la propia ficción en el sentido orteguiano: "comienza por inventar su propio yo, por hacer de sí mismo, con encantadora ingenuidad, un personaje imaginario, el que quisiera ser" (J. Ortega, *O.C. IV*, 389). Este "quisiera ser" no impulsa al capricho gratuito sino, al contrario, a que nos proporcionemos la propia forma que nuestra vida requiere: "*El imperativo de autenticidad es un imperativo de invención*" (J. Ortega, *O.C. VIII*, 29).

Jarnés pretende construirse se dirige, al margen de la verdad y falsedad comprobables, hacia el testimonio de su verdad que se realiza en las "imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores" (GUSDORF, 1991: 16). Su obra se convierte en su verdadera autobiografía porque nunca le permite decir la última palabra sobre su vida sino que "al inscribirse en la vida, modifica la vida futura" (ibíd.: 17)[152].

Se ha insistido en que la distancia era un imperativo del arte nuevo y un medio para acceder oblicuamente a la autobiografía. La búsqueda para la circunstancia, en lo que tiene de limitación, del lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo (ORTEGA, 1983, I: 322) repercute directamente en las dos cuestiones que nos ocupan: la vida irreal, sin trascendencia, que el arte proporciona en su suma claridad sólo es posible mediante el estilo. El estilo traza la personalidad al crear la propia figura en la línea ideal del arte. Entre verdad y poesía, la autobiografía resulta de la estilización con que cada uno traza "la silueta moral de sí mismo" (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 45). Para Ortega "cuando un creador literario va a crear un decir, antes de éste tiene

---

[152] En el caso de Jarnés, como escritor, su autobiografía "no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que [...] se esfuerza en parecerse a su parecido" (G. Gusdorf, *art. cit.*: 15), esto es, en "llegar a ser el que es". La narración de su pasado apenas tiene importancia entonces porque la narración sólo tiene sentido disparada hacia el futuro: "No midamos, pues, a cada cual sino consigo mismo: lo que es como realidad con lo que es como proyecto" (J. Ortega, *O.C. II*, 38).

que crear un personaje de novela: el *yo* que se supone lo que el autor quiere decir" (ORTEGA, 1983, IV: 388)[153]. El estilo es el hombre porque perfila su esfuerzo hacia su querer ser, si bien carente del sentido *agónico unamuniano*[154]. Para Jarnés se trata de ser más que un hombre: un artista[155].

La lucha por llegar a ser el que uno es, "el cumplir nuestro destino alegremente", como dice Jarnés aludiendo a Ortega, exige al artista cumplir su misión produciendo (JARNÉS, 1930a: 23). La vida de la persona que es el artista se transfigura en la irrealidad del arte mediante el proceso mismo de irrealización. La quiebra de la proyección sentimental del autor sobre lo representado apoya la mímesis no en la reproducción de la realidad sino en la anticipación de la vida imaginaria que se plantea[156]. En este sentido, el

---

[153] Destaca el hecho que, más allá de una estricta consideración del personaje como portavoz del autor, Ortega destaca la preeminencia macroestructural del personaje respecto del propio discurso. Para Kristeva, por el contrario, "un ACTANTE no es otra cosa sino el discurso que asume o por el que está designado en la novela" (KRISTEVA, 1982: 118), de modo que el personaje resulta de la transformación desde el nivel de la Generación Textual como un diálogo intertextual (ibíd.: 98).

[154] "Era alegre, porque nunca fui un niño prodigio, porque toda mi juventud fue pura esperanza" (B. Jarnés, *Viviana y Merlín*, 41).

[155] "El crearse una vida, una personalidad ficticia es un lujo que, fenomenológicamente, pone entre paréntesis la vida real. El nuevo arte, para acabar de matizarle, dice Ortega que es un <<arte para artistas>>" (J. L. Molinuevo (ed.), José Ortega y Gasset, *El sentimiento estético de la vida* (Madrid, Tecnos, 1995), 37).

[156] En *El convidado de papel*, "la construcción del universo objetivo que si en la estética lukacsiana sería *mímesis* de la realidad penetrada subjetivamente, en Jarnés deviene depuración consciente de elementos miméticos, quedando

novelista lírico tiene ante sí el reto de llevar a cabo "una mimesis, no de los objetos, sino de su trascendencia" (GULLÓN, 1984: 117) hasta el punto que el poeta, creando una forma separada, puede incluir y trascender el mundo exterior porque "recibiendo experiencias y remodelándolas como arte, el poeta, o su *héroe, diseña su propio autorretrato*" (FREEDMAN, 1971: 37). Así, no sólo la biografía se apoya en la novela como un medio de distanciar y evitar los contagios sentimentales sino que todo biografía encierra ya la novela como su fondo generador. Para Ortega "el contemporáneo, incitado por el estilo de la época a elegir como punto de <<hablada>> su propio yo, comienza por inventar su propio yo, por hacer de sí mismo, con encantadora ingenuidad, un personaje imaginario, el que quisiera ser", con lo que se convierte, no en un autobiógrafo, sino en un "novelista de sí mismo" que actúa como una figura literaria (ORTEGA, 1983, IV: 389). En las *Meditaciones del Quijote*, Ortega comprendía al héroe desde el testimonio de futuro que este aportaba (ORTEGA, 1983, I: 395-396). La novela realista, entendiendo por esta la inagurada por el Quijote, según Ortega, ofrece la realidad del mito como tal mito (ibíd.: 383-384)[157].

---

desnuda la construcción imaginaria del universo" (J. Gracia, *op. cit.*, 78).

[157] La comprensión de la vida como un género literario obliga a destacar la importancia de la concepción del héroe "tragicómico", según Ortega, en la manera de construir las biografías de Jarnés. Si es falso en arte la pretensión de proyección afectiva -pretender que los personajes literarios pasen por ser reales, modelos reproducidos por la observación- la vida plena que ofrece el arte nuevo -por ejemplo, a través de la biografía vanguardista- consiste en mostrar el querer ser del personaje como lo que el héroe ya es en plenitud en la idealidad del arte (véase J. Ortega, "Ensayo de Estética...").

Jarnés reutilizará la visión oblicua que establece la distancia entre lo que el personaje quiere ser y lo que realmente es en sus novelas, para situarse en la cuerda tensada de apetito que es la vida del protagonista. Las dos novelas que traemos a colación en este apartado no se limitan a tematizar un proceso de iniciación o de aprendizaje[158]. La evolución psicológica estáa difuminada por la percepción lírica del mundo que la novela levanta. La primera edición de *El convidado de papel* concluía con el protagonista huyendo del Seminario y descubriendo sorprendido a Adolfo con Eulalia al fondo de la habitación, mientras él yacía con Estrella. El paralelismo entre Adolfo y Julio abre la perspectiva de un eterno retorno de lo diferente. Adolfo inicia el camino que Julio había comenzado en su infancia: la Eulalia-Dánae que ambos comparten en diferentes tiempos. La oblicuidad de esta mirada, entre lo que es y lo que Adolfo comienza a ser, está marcada por el espejo:

> "Ante él hay un largo espejo, paralelo al campo del placer [...]. Adolfo dulcemente sumergido en la ruda claridad del convidado de papel, ya hecho carne" (JARNÉS, 1928a: 224).

En la segunda edición la estructura circular (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 116-118) queda remarcada por la escena final. El eterno retorno de lo idéntico abisma a Julio en la niñez, donde las

---

El arte ofrece una intimidad ejecutándose. Esta es, según creo, una razón poderosísima para que la autobiografía no sea desarrollada por estos autores. Sobre todo ello se insistirá en el apartado 2.2.2.1..

[158] J. Gracia considera tanto esta novela como *Lo rojo y lo azul* como "próximas a la llamada novela de formación o *Bildungsroman*" (J. Gracia, *op. cit.*, 84).

cosas no tienen nombre sino que esperan recibirlo. La Dánae del Prólogo es ahora "una heroína sin nombre" (JARNÉS 1935c: 256) y Julio se convierte en un fugitivo anónimo:

> "Cuando abre los ojos le deslumbra una luz cruda. El fugitivo da un grito de sorpresa. La muchacha del río está allí, transfigurada, estremecida, 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" (JARNÉS, 1935c: 258).

La identidad rota no posee ninguna connotación negativa de nivelación y masificación. Por el contrario, la *desaparición de todo nombre, a través de la plenitud* orgásmica, libera la realidad de sus estructuras prefijadas y posibilita la creación de un mundo dispuesto a ser nuevamente creado. Estas imágenes (espejo, muchacha del río, cuadro) se articulan en los esquemas de impulso ascensional hacia la *plenitud luminosa del retorno (DURAND, 1981: 53-54). Dentro* del régimen nocturno, la maduración y revelación que se vincula a la vuelta a la infancia expresa, como dominante copulativa, las experiencias del eros como fórmulas diurnas en "que participa de la peculiar dimensión intemporal nocturna: la congelación del presente, la anulación del tiempo, la plenitud eterna del gozo en ápice delicioso" (GARCÍA BERRIO, 1994: 509). Jarnés hace así "de la voluptuosidad instrumento de percepción y conocimiento del mundo. Una voluptuosidad puesta en tortura de inteligencia preside la génesis de su creación" (FUENTES, 1967: 36)[159].

---

[159] "Es decir: llenar los museos literario de libros *opulentos, pero magros: incandescentes, pero de llama cautiva* en transparente cristal; voluptuosos, pero de sensualidad

Julio alcanza al final de la novela la cima que ha intuido desde su niñez. Esa plenitud no tiene nombres -ni siquiera el vivir en los pronombres con que los amantes se designan- porque acontece en un espacio original, que va formando el espesor del texto. Desde y a partir del nivel material verbal que determina la configuración intensional del referente, convertido en referente estético al transmutarlo en el ámbito irónico donde se celebran los convites de papel, se opera un proceso de transformaciones ficcionales -y también metaficticias[160]- que hacen del texto y sus redes constructivas

---

puesta en tortura de razón" (B. Jarnés, "Años de aprendizaje y alegría", *Viviana y Merlín*, 13).

[160] Adviértase la alusión al conocido verso barroco, que tanto Lope como Góngora emplearon para rematar sendos sonetos, como un procedimiento que llama la atención sobre la propia condición ficticia del personaje de Julio al que se le ha atribuido, a su vez, la condición de novelista: ""Cuelgan de los muros 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" (B. Jarnés, *El convidado de papel* (1935), 251)". Este recurso, propio de las "covert forms" metaficticias, está al final de la novela al servicio de una sutil invitación a leer explícitamente la novela como un mundo de ficción construido con la sustancia de la vida y su aspiración ideal que, en definitiva, es ficción, de modo que "sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar" (J. Ortega, *O.C. I*, 385). En las "overt forms" "the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the <<fiction>>" (Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* (London-New York: Routledge, 1984), 23). La novela inicia su fin cuando Julio quiere acabar la lectura de la vida de Adolfo, lo que significa que, leyendo la vida de Julio, leemos una ficción mediante una *mise en abyme* retro-prospectiva, a pesar del riesgo de que el "soporte" sea un mito que relance la ficción (Lucien Dällenbach, *El relato especular* (Madrid: Visor, 1991), 84-87): "Prefiere indagar el fin de la aventura a soportar un minuto más de inútil zozobra. No le importa el epílogo, sino el quedar desembarazado de un suceso. Quiere leer precipitadamente la última página del libro para abrir su atención a otra ventana. La de Adolfo

"el *espacio* donde confluyen y operan las diversas corrientes de circulación imaginaria" (GARCÍA BERRIO, 1985: 262). La vida del Seminario no ha sido, en esta segunda edición, tanto el periodo de iniciación para Julio, que rechaza las formas represivas en beneficio de la exaltación vital, cuanto un proceso de reconocimiento. Al final de la novela, la trayectoria de seminarista se ilumina en su colapso. El descubrimiento de su intuición infantil significa que la autoconciencia de su aspiración (sus manos infantiles, "maravilloso instrumento por quien despiertan en la piedra y en la carne los ímpetus eternos del arte y del amor" (JARNÉS, 1935c: 35)) coincide con la plenitud artístico-amorosa que se sitúa más allá del proceso artístico en el terreno de la verdad poética -el "eterno femenino" de la alusión goethiana de la cita de Ortega que abre la novela-.

El espacio narrativo del Seminario desencadena el esfuerzo por recuperar el principio, lo que estaba antes de la novela (el prólogo), que es reabsorbida por la propia actividad fantástica en su inserción simbólica, respetando, sin embargo, la coherencia mimética (ALBALADEJO, 1992: 66-70; GARCÍA BERRIO, 1994: 450-451). Es el paréntesis de la historia y del tiempo, frente al espacio eterno y presente de la plenitud. El espejo que, al final de la primera edición, devolvía a Julio la imagen de Adolfo refleja "en forma intemporal los rasgos del sujeto en vida [...] conectando la

---

comienza a producirle hastío" (B. Jarnés, *El convidado de papel*, 254-255). Sobre los problems de la metaficción, véase el apartado 3.2.

experiencia del héroe con su imagen" de una manera lírica o autorreflexiva (FREEDMAN, 1971: 107). Julio es el héroe que lucha por llegar a ser y, en el momento de su consecución, desaparece:

> "Y hay que nacer niños, eternos <<inventores>> del mundo, para quienes el mundo sea un perpetuo halllazgo. También el mundo de las ideas" (JARNÉS, 1988, 10: 37).

La vida decantada en su pureza es ofrecida entonces como mito[161], pero mito discernido por la realidad del artificio. Es la decantación del mito como logro del arte en su idealidad. Voluptuosidad y arte deshacen la vida real para ofrecerle en la pura presencia del deseo. Devuelven a la vida su jugo después de haberla meditado y destilado (ORTEGA, 1983, II: 636). En este sentido, alcanza su valor auténtico la biografía como interioridad del hombre. La inasequibilidad que hay para el referente (GARCÍA BERRIO, 1994: 453) en la réplica artística, que procede de la "estilización" de lo real objetivo, encuentra en la relación de similitud entre el nivel extensional y el nivel mítico, que provocan los reflejos en el interior de la ficción, el contrapunto arquitectónico en la constitución de la ficcionalidad artística.

La distancia no cubierta que se establece entre el narrador y el personaje, lo que explicaría a juicio de Emilia de Zuleta la la carencia de verosimilitud de que adolece el personaje de Julio -a quien "se le atribuye, a diferentes

---

[161] A la consideración del mito en Jarnés, en relación con el amor y la Gracia, se prestará especial atención en el apartado 2.2.1..

alturas de la novela, una madurez, distancia e ironía que no corresponden a la escasa experiencia con que se lo presenta inicialmente" (ZULETA, 1977: 150)- contribuye a esa decantación de que venimos hablando[162]. La superposición del punto de vista de ambos no puede ser entendido como autobiografía porque el hecho del proceso ficcional habría devorado la anécdota y, con ello, habría evaporado al autor como un mero personaje de ficción. A *El convidado de papel* puede reprochársele el fracaso en la construcción del carácter del autor implícito en un tipo de narración guiada por un narrador dramatizado fidedigno (BOOTH, 1978: 208), como hace Entrambasaguas (ENTREAMABASGUAS, 1965: 1346-1349)[163], por esa confusión de perspectivas que señala Zuleta. La denuncia de la vida del seminario se quiebra, en ocasiones, porque la ironía dramática, que requiere que el autor y la audiencia compartan de alguna forma el conocimiento que los personajes no tienen (BOOTH, 1978: 166), está neutralizada por una excesiva intervención del juicio moral del autor implícito, impidiendo que el lector colabore con él en la formación de tal juicio (ibíd.:292)[164]. En todo caso, el problema estriba en que Jarnés

---

[162] "The autobiographical quality is apparent [en *El convidado de papel*]; many of Jarnés' novels are set in or refer to Zaragoza and the towns of Aragón. The nine episodes are not related or unified by a plot line, except the slender one which recounts Julio's apparent submission to the seminary routine and his inner rebellious" (J.S. Bernstein, *Benjamín Jarnés*, 65).

[163] Nos estamos refiriendo a la categoría de "modo" en la clasificación de Genette en *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989).

[164] Véase en el siguiente ejemplo, de tono satírico, la ridiculización caricaturesca del sacerdote a través de la elección de adjetivos y sustantivos de contenido militar:

no escribe ficcionalizando su propia vida sino que escribe la biografía de Julio en el Seminario[165].

"Julio es el portador de la voz autobiográfica y el yo lírico" (ZULETA, 1977: 149-150) en la medida que es la proyección subjetiva del autor hacia una objetividad ficticia. Julio encarna la juventud de Jarnés desde el momento en que aquel se ha convertido en un personaje de ficción. En cuanto desdoblamiento puede iniciarse el proceso biográfico. En sentido estricto, la perspectiva pragmática que permitiría atribuir la coincidencia entre Julio y Jarnés no procede de la identidad de nombre entre ambos sino de datos referenciales que harían plausible la similitud. Más aún, que Julio Aznar vendría a ser la proyección del autor aragonés sólo es justificable a posteriori, en la medida que Julio Aznar es el protagonista de *Lo rojo y lo azul*, cuya trama coincide también con un periodo de la vida de Jarnés, y sancionado finalmente en la *Constelación de Friné*, publicado con el nombre de este personaje de ficción. Todas estas circunstancias convierten al pacto autobiográfico en una realidad ambigua para las obras de

---

"*Monsieur* comienza a hundir sus miradas de acero por los grupos de donde partió la risa; quiere despegar en abanico sus proyectiles para atajar la huida del insolente colegial. La doble ametralladora de sus pupilas intenta, para cazar al atrevido, seguir enanchando la zona batida". No contento con ello, Jarnés introduce un comentario que rompe por redundancia el efecto satírico pretendido: "Julio aplaude interiormente la irónica risita de Pla" (B. Jarnés, *El convidado de papel*, 130).

[165] "Eulalia me dio este sobre para ti. Dentro parece que viene el borrador de su biografía, por si quieres utilizarlo. Sabe Eulalia que te gustan esas cosas, que escribes [...]. Confiamos en que algún día has de escribir nuestra novela" (B. Jarnés, *ibíd.*, 234-235).

Jarnés si consideramos además que a la no identidad de nombre entre autor y personaje hay que añadir la carencia de nombre del narrador (LEJEUNE, 1991: 50-56), lo cual nos sitúa definitivamente del lado de la ficción novelesca que, haciendo aparecer *como* real lleva a cabo la enajenación de realidad (HAMBURGER, 1995: 49). Es cierto que el propio Lejeune en "El pacto autobiográfico (bis)" ha añadido la posibilidad de que el pacto novelesco y el pacto autobiográfico se produzcan simultáneamente así como la posibilidad de que el pacto autobiográfico admita la no identidad entre el nombre del autor y del protagonista (LEJEUNE, 1994: 135-136). En el caso de Jarnés hay que contar, en primer lugar, con que *El convidado de papel* y *Lo rojo y lo azul* son narraciones en tercera persona. Dado que la relación entre Julio y Jarnés está convenientemente acreditada, que, por tanto, la ficción puede construirse a partir de datos autobiográficos que la crítica ha destacado[166], y que incluso es posible teóricamente la autobiografía en tercera persona[167], en la que el uso

---

[166] La relación de semejanza entre el personaje de ficción y el autor puede ser verificada por informaciones exteriores y por la comprobación de unos hechos y datos contenidos en otros textos del escritor (José Romera Castillo, "La literatura, signo autobiográfico": 27). En la categorización de Romera Castillo sobre los tipos de relatos autobiográficos de ficción, personales e impersonales, las novelas de Jarnés se adscribirían al primer grupo aunque Julio Aznar no sea pseudónimo que se tome para la obra en general para luego aplicarse a un personaje de ficción, rasgos estos que dependen del ejemplo tomado de José Martínez Ruiz, Azorín (*ibíd.*, 27-28).

[167] En *Je est un autre* (París: Seuil, 1980), Philippe Lejeune propone definir esta posibilidad en los siguientes términos: "El autor habla de sí mismo *como* si fuera otro el que hablara, o como si hablara de otro. Este *como si* concierne únicamente a la enunciación: el enunciado sigue estando sometido a las reglas estrictas y propias del contrato

sistemático de la tercera persona obliga al lector a leer "el texto dentro de la perspectiva que la norma transgrede. por ello, el lector se tiene que acordar a la norma" (LEJEUNE, 1994: 107), nos parece acertado situar ambas obras en "esta forma indirecta del pacto autobiográfico [que es] *el pacto fantasmático*" en que

> "lo que resulta revelador es el espacio en el que se inscriben ambas categorías de textos [novelas y autobiografías], y que no es reducible a ninguna de las dos. El efecto de relieve conseguido de esa manera es la creación, por el lector, de un <<espacio autobiográfico>>" (LEJEUNE, 1991: 59).

En este sentido, "el héroe enmascara las intenciones del poeta y solamente de esa forma se convierte en una figura autónoma cuyo mundo refleja el paisaje interior del autor" (FREEDMAN, 1971: 164). La creación por parte del lector de ese <<espacio autobiográfico>> no consiste en "proyectar su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída" (VILLANUEVA, 1991: 498) sino en la invitación que la dialéctica entre enunciación, recepción y referente cursa para descubrir la verdad íntima del autor que construye su propia imagen desde la participación del lector en el reconocimiento de la ficción. Julio no ficcionaliza la vida de Jarnés sino que una vez que adquiere existencia ficcional teje la juventud de la persona real.

La distancia que "disminuye la pasión posible en las experiencias del personaje" (BERNSTEIN, 1972: 34) corresponde

---

autobiográfico" (Ph. Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 92).

al imperativo del arte nuevo de rehuir el patetismo, el sentimentalismo y la trascendencia porque, en definitiva, la claridad que ofrece el arte radica en la construcción de la propia intimidad que ofrece en su silueta definida la biografía: la intimidad del hombre ejecutándose. Jarnés no traslada una porción de su vida a la novela sino que descubre en la figura de Julio su pasado, esforzándose "en entresacar la significación íntima y personal, considerándola como el símbolo, de alguna manera, o la parábola, de una conciencia en búsqueda de su verdad personal, propia" (GUSDORF, 1991: 16). Contempla activamente al engendrar una obra que produce la confusión entre lo real y lo imaginario (ZAMBRANO, 1995: 97). Encuentra su vida purificada en la consistencia verbal del espacio generado en la novela. Las sucesivas experiencias de Julio y de su contrapunto Adolfo culminan en la mitificación, interna al propio relato, del episodio de Eulalia y Dánae. Julio no quiere recordar porque es "muy joven para tener que apelar ya al pasado. Aun no debo tener pasado" (JARNÉS, 1935c: 221). El recuerdo es la actitud de Jarnés maduro trazando la trayectoria del personaje que quiere descubrir líricamente -en expansión erótico-poética- el mundo:

> "La boca de Eulalia roza las sienes de Julio, que arden al delicioso contacto.
> -¿Recuerdas? Yo era Dánae...Tú el niño.
> -No sé. No quiero recordar" (JARNÉS, 1935c: 222).

En la edición de 1934, Jarnés añade toda su sabiduría de novelista. El novelista en la novela como un personaje más era ya un recurso empleado por el autor aragonés en *Teoría del zumbel* (1930), aunque en una vertiente metaficticia que presta

su fisonomía y su valor a a obra. Adolfo y Eulalia quieren que Julio sea su futuro novelista -el novelista de sus biografías, de su existir traspasado por el arte-: "*Dice que eres tú, precisamente, el que ha de poner en limpio nuestras vidas*", pues Eulalia "así no envejecerá nunca. Tú le concederás una juventud eterna, que ya iba perdiendo". El rasgo humorista compensa la jovial confianza en el arte:

> "-Me confundís con un específico. Creo que vamos a hundirnos juntos.
> -O nos salvaremos juntos" (JARNÉS, 1935c: 235).

Como afirma Georges May, "pareciera que el biógrafo creyese que el idioma es capaz de recrear una vida y *perpetuarla*" (MAY, 1982: 185-186). *Sustituir por palabras* una vida real, continúa May, es un postulado más discutible que el de la perpetuación. Jarnés parece sostener que el único modo de perpetuar una vida es decantarla en palabras. En las novelas que tratamos, Jarnés no se limita a intensionalizar rasgos autobiográficos sino que emplea estos como reflejos del propio hacerse de la novela (MAY, 1982: 224). El novelista futuro que apunta en Julio es precisamente el biógrafo de esa vocación que, iluminándola, da sentido a su propio quehacer novelístico.

Como señala Víctor Fuentes son <<Memorias libres>> tanto *El convidado de papel* como *Lo rojo y lo azul*, en las cuales se lleva a cabo la *gozosa sublimación creadora de una vida*, presidida por un signo adverso en los años de infancia y de primera juventud (FUENTES, 1989: 51). Sin embargo, la perspectiva de la "ficcionalización de la biografía" como un

medio de escamotear y compensar las dificultades de la vida personal puede ser completada atendiendo a su reverso. "Seré el Frégoli de mi biografía", dice Jarnés (JARNéS, 1930a: 18). Escamotear la propia vida no significa suplantarla por la ficción. La alegre jovialidad del querer ser artista encuentra en la ficción un plus de vitalidad. Jarnés escamotea la vida al (auto)biografiar la ficción (FUENTES, 1989: 59)[148]. De este modo, más que evadirse de la vida, transforma sus limitaciones disolviendo los imperativos jurídicos de una firma que garantiza pragmáticamente la identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado (LEJEUNE, 1991: 51-53)[149], con lo que podríamos invertir la afirmación de Ph. Lejeune para la novela (auto)biográfica de Jarnés de modo que hay razones para no dudar que haya identidad entre el autor y el personaje cuando el propio autor no ha querido no afirmarla (LEJEUNE, 1994: 180).

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
BIBLIOTECA

---

[148] Atenderemos a la encarnación biográfica del personaje de Julio. Reconocemos que también el personaje de Adolfo, como indicaremos en su momento, proyecta datos autobiográficos de Jarnés. Así "Autor, narrador, héroe y antihéroe son refracciones del mismo Yo: el transformista Frégoli en que encarna Jarnés al ficcionalizar su autobiografía" (V. Fuentes, *Bio-grafía...*, 59). Nuestra pretensión consiste en ofrecer una nueva perspectiva, desde el lado de la ficción (de la grafía) y de su refracción de esta a la vida (bíos), "de manera que los miles de elementos de la realidad lleguen a ser meras facetas de la imaginación" (Leon Livingstone, "Duplicación interior y el problema de la forma en la novela", A. y G. Gullón (eds.), *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)* (Madrid: Taurus, 1974): 166).

[149] "The ambiguity which is impled in the co-presence in the text of a grammatical "I", a (supposed) psychological "I", and a physical "I" cannot be disolved through Key concept like the proper name, as Lejeune proposes" (N. Spadiccini-J. Talens, *art. cit.*, 33).

Julio y Adolfo, "la polifonía de voces de un "yo" plural siempre sujeto al hilo autobiográfico, a pesar del escamoteo al que somete los datos *directos* de su biografía (lo que no es más que una muestra contundente de fidelidad a una estética de la novela)" (GRACIA, 1990: 129), son los convidados de papel, los que leen y son leídos a través del filtro del texto vital. La autorreferencialidad de la literatura se convierte en un índice del carácter ficticio de unos personajes que adquieren su dimensión en la conciencia de la irrealidad ficticia que poseen. Asumida su condición literaria, los personajes definen su realidad biográfica en la capacidad de transformarse. El autobiografismo de Jarnés no radica tanto en que dote la existencia de sus personajes de rasgos de su propia vida cuanto en reabsorber sus circunstancias biográficas en la pulsión por adquirir la consistencia de personajes de ficción. El acto autobiográfico debe ser credo y sustentado en sus definiciones (BRUSS, 1991: 69). Por ello, la variación en el tipo de integración entre la función genérica y estos aspectos funcionales del texto (narración en tercera persona, rasgos metaficticios, autorreferencialidad, etc) obliga a los lectores a prestar atención a la preparación y al proceso de narración en el texto (ibíd.: 68).

Julio Aznar y Adolfo tienen unos nombres simbólicos. Aluden a Julián Sorel, el personaje de *Le rouge et le noir*, y a Adolfo, de la homónima novela de Benjamin Constant. Pero este simbolismo está explicitado en el interior de la novela. Ambos encuentran su auténtica personalidad en la aproximación

a los ideales ficticios[170]. La novela realista-sentimental que Julio parodia y que viven Adolfo y Eulalia evita cualquier recaída patética. Ese distanciamiento acentúa el carácter literario de toda relación entre los protagonistas. Alcanzan la vida, como fruto combinado de percepción e inteligencia, en los banquetes de papel en que están convidados. Pues "si sentir es una forma de conocer, escribir es una forma de revivir esa experiencia única. Y leer -no puede extrañarnos ahora- un modo de vivir. Nada cuesta a partir de ahí, proseguir el círculo cerrado de vida, arte y lectura" (MAINER, 1989: 115). De este modo, la vinculación de Jarnés con su personaje sintetiza la postura del autobiógrafo respecto del modelo que es él mismo. Según Gusdorf, la posibilidad de la autobiografía está presupuesta por una revolución cultural que sitúa al hombre en el terreno de la historia (GUSDORF, 1991: 10). La autoconstitución del yo se hace posible en el acto autobiográfico porque "es un acto del lenguaje en el que la experiencia se transforma en símbolo" (EAKIN, 1991: 87) haciendo de la autoconciencia su contenido en la determinación integrante del autoconocimiento que llega a la representación en el texto autobiográfico (ibíd.: 89).

Adolfo relata su infancia, que coincide con la de Jarnés (JARNÉS, 1935c: 157-161). Su intento de ser un trasunto romántico, por tanto de ficcionalizar su biografía, le

---

[170] "El curso de los sucesos y de los que participan en ellos aspiran a adaptarse a la imagen de perfección, a la versión de ficción de sí mismos que ellos mismos han elaborado" (Leon Livingstone, *art.cit.*: 186).

convierten en "uno de tantos muñecos atados a la rueda" de esa literatura rezagada (JARNÉS, 1928a: 174). Por contra, Julio descubre su vocación en el personaje de Stendhal. No proyecta su personalidad sobre la de Sorel. Las diferencias son claras pero la comunión se produce en la amistad mediante la ficción: "Aquella misma mañana descubre a Julián Sorel, su ilustre camarada" (JARNÉS, 1928a: 166). La vocación de Jarnés de escribir supone el esfuerzo por ocupar, según la pasión fría[171], el espacio que media entre la ilusión y la realidad: el espacio de la escritura[172].

> "Sabe que todos los personajes de novela están obligados a seguir el proceso de su mundo interior, y Julio está dispuesto a cumplir fielmente su papel de personaje de novela. En este año académico, su *Diario* recogerá, fase por fase, todas las del espíritu. Julio pretende en vano ser héroe de novela trascendental. Tendrá que limitarse a escribirla" (JARNÉS, 1935c: 67).

He aquí cómo una de las formas en que el narrador informa de la incapacidad de su protagonista para una de las manifestaciones del género autobiográfico -el diario-, donde el tiempo de la narración y el tiempo cronológico se aproximan hasta casi tocarse. Julián Sorel, seminarista como Julio, posee el ímpetu de ascenso social y una capacidad de análisis psicológico casi neuróticos. Su fuerza radica en esta condición de su carácter, que le lleva al patíbulo. Julio Aznar, sin embargo, no se propone siquiera ascender de clase y su análisis psicológico de la realidad de papel tiene una

---

[171] Así titula Jarnés la primera sección de *Cartas al Ebro* (México: Casa de España, 1940).

[172] "*Una confesión es, debe ser, una creación artística* -pensaba Julio" (B. Jarnés, *El convidado de papel* (1935), 254).

función, en este caso sí, autobiográfica. La camaradería con Sorel procede de que en la lectura revive su propia experiencia transmutada en una <<psicología imaginaria>> (ORTEGA, 1983, III: 417-418). Descubre en la materia ficticia su vida definida con la distancia de lo que es un objeto artístico mostrando en segundo grado la "ejecutividad" del personal -y ficticio- vivir de Julio.

La relación entre Julio y Julián Sorel, que encuentra en la semejanza paronímica un punto de contacto fónico, es similar a la que se entabla entre Julio y Jarnés. El espacio de la novela refleja una intimidad constituyéndose en diálogo con un personaje de ficción ("Aquella misma mañana conoce a Julián Sorel, su ilustre camarada" (JARNÉS, 1935c: 166)). Entre Jarnés y Julio no existe la identidad, que se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje, sino una relación de parecido, de modo que "nos vemos obligados a introducir en el enunciado un cuarto término simétrico, un referente extratextual al que podríamos llamar el *prototipo* o, aún mejor, el *modelo*" (LEJEUNE, 1991: 56). Este referente extratextual procede, en el caso de Jarnés, de una llamada intertextual o, mejor dicho, se lleva a cabo por "intususcepción" continuada de elementos del orbe literario en la propia obra (ORTEGA, 1983, I: 384).

El modelo no se convierte en el ejemplo con el que uno debe identificarse sino en el horizonte hacia el que construir la propia imagen. El narrador heterodiegético se

aproxima al personaje en la medida que el autor se orienta hacia el modelo (LEJEUNE, 1991: 58). Las alteraciones que Zuleta señaló respecto de la perspectiva de Julio se explican en la medida que esta confusión entre la sabiduría y juicio del narrador y la de Julio constituye la forma que, según Freedman, el autor emplea para proyectarse sobre el héroe confiriéndole autonomía. Al descubrir Julio su vocación de escritor a través de los banquetes de papel, el autor está proyectando su vocación de querer ser un artista. Así, "por medio del reflejo de una visión en el conocimiento de otro, la propia acción del héroe se observa, refleja y objetiviza" (FREEDMAN, 1971: 201).

En los espejos, que son "una entrada mágica a la actuación del yo interior" (FREEDMAN, 1971: 120), Julio descubre su condición ficticia (JARNÉS, 1935c: 250) a cambio de adquirir la conciencia de lector de su historia. La relación entre novela y autobiografía se desplaza hacia la constitución biográfica de la ficción donde entran en relación. A la par que Julio se desvanece en la revelación de su ficción triunfa la plenitud amorosa de la escritura que afirma el horizonte a que Jarnés tiende con su obra (FUENTES, 1989: 52; 1989a: 69). El efecto de relieve conseguido por esta interacción extrae el espacio autobiográfico de la propia ficción.

No es un héroe de novela trascendental -autobiografía- sino que se limita a escribirla, a descubrir su condición

heroica en la biografía imaginaria de otros personajes que ejecutan "el personaje imaginario que quisiera ser", tal y como Ortega indicaba. La ironía y la parodia autorreferencial de la novela realista-sentimental que constituyen rasgos metaficticios en las novelas de Jarnés (FUENTES, 1989: 57) imponen la condición ficticia, el hiato entre realidad y ficción. Si bien, la ficción, no siendo realidad, decanta la vida en todas sus posibilidades. La ficción, a medida que va alejándose de la realidad, ofrece un modelo ideal que lo transforma[173].

Según Ortega, "Mis *Memorias* contarán, también, junto a mi vida efectiva, las que pude vivir, vidas desnucadas antes de nacer, pobres existencias que para siempre quedaron exangües sin ser cumplidas, espectros errabundos que son nuestro múltiple ser fracasado" (ORTEGA, 1983, II: 636-637). La conciencia irónica es el instrumento para disociar la apariencia del ser, según Jarnés comentaba a propósito de Jankélévitch (JARNÉS, 1988, 8: 76-77)[174]. Por ello, su función asegura los límites de la ficción en cuanto ficción. Sin embargo, aunque, refiriéndose a las reflexiones de Benjamin

---

[173] "Cada etapa sucesiva en este continuo proceso de duplicación interior representa así a la vez un alejamiento adicional del origen real -ya que toma como base en cada etapa una anterior transformación imaginativa de la realidad- y un acercamiento hacia la realidad. Y así resulta que aun cuando este movimiento espiral [...] establece un alejamiento constante mayor del mundo del autor, al mismo tiempo los mundos creados de proporciones cada vez más exclusivamente estéticas sirven como un modelo ideal que transforma el mundo real" (L. Livingstone, *art. cit.*: 186).

[174] B. Jarnés, "Sobre la ironía", *ROcc.* LI, 153 (1936): 336-342.

Constant en su *Diario íntimo*, "acaso el novelista sólo sea un resignado, un hombre infeliz para quien el mundo concreto existe y, en ese mundo, seres de toda índole, de los que muchos no accederán a ser *recreados* a imagen y semejanza de nadie" (JARNÉS, 1935b: 150), la ficción supera la dualidad verdad/mentira en el plano referencial al alcanzar la verdad poética (OLNEY, 1991: 35). La mitificación simbólica de Eulalia-Dánae, la fusión especular de Adolfo y Julio en la primera edición, y la voluptuosidad apuntan a la reconciliación de vida y arte en el espacio abierto de la creación originaria a que han dado lugar (JARNÉS, 1935b: 153-162). Será el espacio de la Gracia que Jarnés desarrollará a mediados de los años treinta[175].

En *Lo rojo y lo azul* puede observarse este procedimiento de "duplicación interior" inserto ya en la estructura de la obra. Julio Aznar ha alquitarado la vida de Jarnés del mismo modo que aquel ha delineado la suya mediante el acto de leer y absorber la vida ficticia de Julián Sorel. Antonio Espina reseñaba que Jarnés había evitado un <<sorelismo>> tentador en *El convidado de papel* porque su verdadero héroe había existido en la vida afectiva -el propio Jarnés- (ESPINA, 1995: 299). Como ya hemos indicado, la relación que se establece apunta a una vinculación de *semejanza* dado que "en el relato

---

[175]. "Apelar a los espejos curvos ¿no equivale a confesar implícitamente una radical impotencia para comprender el grave sentido de las cosas en toda su plena, clara y sencilla desnudez? ¿No es la gracia quien únicamente puede -en todos los órdenes- hallar ese sentido?" (Benjamín Jarnés, *Eufrosina o la Gracia* (Barcelona: José Janés, 1948): 114).

autobiográfico novelado el autor, la mayoría de las veces, se desdobla bajo un personaje -anónimo o pseudónimo, plasmados y construidos a su imagen y semejanza- para jugar con la verosimilitud de lo autobiográfico" (ROMERA CASTILLO, 1981: 34).

Tengamos en consideración, no obstante, que no sólo Julio transmite la experiencia autobiográfica de Jarnés. Si en *El convidado de papel* la falta de verosimilitud del personaje se debe al desfase entre la madurez y la inexperiencia de que hace gala, en *Lo rojo y lo azul* se resuelve este hiato temporal de la vida del autor mediante un nuevo personaje, Arturo, el militar músico que, como veterano, ayuda a Julio a ir acomodándose a su nueva vida y que evita que la necesidad de los juicios del autor para valorar la mayor complejidad del personaje se resuelva mediante incursiones directas de la voz del narrador (BOOTH, 1978: 175). Arturo encarna los valores ciudadanos de generosidad y solidaridad que luego transmitirá el teniente a Julio al ir a visitarlo al pabellón psiquiátrico. Véase la conversación que entre Julio y Arturo se establece (JARNÉS, 1980: 121-131) que revela en boca del segundo, "representante de la armonía que se contrapone a la disonancia del odio y la violencia" (FUENTES, 1989: 66), el ideario liberal-conservador de Jarnés.

Del héroe que ha vivido no caber mimetizar sus experiencias porque estas plantearían los problemas que de Man analizaba respecto de la escritura autobiográfica al ser capaz

la ilusión de la referencia de producir en cierto grado su referente (De MAN, 1991: 113)-. Para de Man la estructura especular de la autobiografía nos sitúa dentro de un sistema de tropos que reinicia un doble desplazamiento: *al huir de la* máscara, la sanción pragmática de la referencialidad por parte del lector le reintroduce en el juego metafórico de afirmar la autoridad del texto respecto de aquello, no deconstruible, que permanece en la afueras del lenguaje (ibíd.: 114). Paul de Man pretende desnudar la dialéctica del lenguaje "al señalar que la autobiografía es una metáfora del lenguaje [...] [que] da un lugar a lo *informe*, le *confiere* unos límites; representa (literariamente) un fracaso; el del intento de reintroducir dentro de las fronteras del lenguaje, lo que es irreductible precisamente a él" (CATELLI, 1991: 19). La retórica autobiográfica esconde la vida al enunciarla, puesto que tal enunciación marca el hiato de la ficción "entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del yo" (ibíd.: 21)[176]. En este sentido, es imposible escapar de la autobiografía porque el yo que inagura la enunciación, remitiendo a un "otro" hacia el que el discurso mismo se dirige, se inscribe a sí mismo como referente y referido estructurando la realidad a través del lenguaje (SPADACCINI-

---

[176] Siguiendo las teorías de Emile Benveniste sobre personas gramaticales, índices ostensivos y formas verbales, N. Spadaccini y J. Talens concluye que el proceso de enunciación se orienta hacia la referencialización del enunciado de modo que el discurso construye entonces una realidad exterior para convalidarlo. Así, "there was no truth in the utterance but rather an effect of truth prroduced from -and through- the proccess of enunciation. In short, the autobiographical effect is a rhetorical construct" (*art. cit.*: 14).

TALENS, 1988: 11, 33).

Sin embargo, ese espacio abierto e irrecuperable entre vida y escritura no necesariamente se convierte en un obstáculo aporético para llevar a cabo la escritura autobiográfica. Si, como dice Ortega, el hombre es un "novelista de sí mismo", el discurso autobiográfico puede escapar a la figura de la prosopopeya entendida como "la ficción de la voz-más-allá-de-la-tumba" (De MAN, 1991: 116), puesto que la autoconstitución del yo tiene una dimensión proyectiva y no autorretrospectiva (RODRÏGUEZ HUéSCAR, 1960: 114-117). Puesto que "la necesidad humana es el terrible imperativo de autenticidad [...]. Se nos deja en libertad de aceptar la necesidad" (ORTEGA, 1983, VIII: 28), vivir consiste en tener que hacer nuestro proyecto en medio y con nuestras circunstancias: "La realidad no es sino la ejecución, más o menos torpe, de ese argumento, que el hombre, dramaturgo de su propio destino, había inventado antes" (ibíd.: 42). De este modo, el hombre vive la verdad no como ficción sino como la vinculación entre el imperativo de autenticidad y la necesidad que le impone la realidad. En esta dialéctica realiza su programa vital.

La metáfora llega a ser el instrumento no tanto de reconstrucción de la vida, en cuyo caso estaría sometido al proceso de deconstrucción de las estructuras tropológicas que de Man estudió, sino de proyección de las líneas que configuran la vida como proyecto encaminado hacia el futuro.

Precisamente, la relación de semejanza que introduce Lejeune (LEJEUNE, 1991: 58) apunta a esa transformación de la vida en escritura o en una dimensión mítica (CATELLI, 1991: 71) que responde al problema de cómo fijar la referencia de modo metafórico, forma que sustenta el sentimiento estético de la vida (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 40). Que "la escritura de un texto autobiográfico es un acto similar al de producir una diferencia por medio de la repetición" (SPRINKER, 1991: 127) no constituye un traición tropológica sino el modo de revelar la constitución biográfica como escritura de la vida.

Un proceso de metaforización de la identidad se realiza en las dos novelas de Jarnés. De hecho, se ha considerado a la una secuela de la otra (BERNSTEIN, 1972: 94)[177]. Para James Olney, "el lenguaje es un teatro de posibilidad, no una privación, a través de la cual tanto el autor como el lector de la autobiografía se mueven hacia un conocimiento -aunque mediado- del yo" (EAKIN, 1991: 82). Nuestro conocimiento del yo sólo es posible a través de las metáforas, que nos permiten alcanzar a descubrir no al autor tal como existió o como es ahora antes de crear sus metáforas sino que nos asomamos a su

---

[177] No me detengo a reseñar cada uno de los pasos que en la novela van jalonando la evolución del protagonista. Ha sido realizado brillantemente tanto por E. de Zuleta en su libro de 1977 como por J. Gracia, para quien el estado nebuloso en que el personaje se encuentra a lo largo de la novela es parcialmente elucidado mediante la autorrevelación de su propia personalidad a través de la experiencia (*La pasión fría...*, 92-93). V. Fuentes destaca la exaltación del espíritu sobre la conciencia histórica, a través de los procedimientos metanovelescos que analiza en la obra del autor aragonés (*Biografía...*, 57-63). En nuestro caso, preferimos destacar el *modo de encarnar la biografía en la ficción como medio para* acceder a la identidad autobiográfica.

capacidad "dinámica" y "energética" de producir las metáforas que lo representan (OLNEY, 1972: 30-34).

En *El convidado de papel* hemos destacado cómo Julio adquiría su consistencia mediante la reabsorción lectora de la obra de Stendhal. Tal actividad era el modo propio con que Jarnés construía la imagen ficticia de sí mismo que representaba Julio. De modo que, si prestamos atención a las notas que Ortega dedicó a la metáfora[178], podemos señalar el engarce entre esta novela y *Lo rojo y lo azul* sin necesidad de plantearse si el final abierto, susceptible de continuación de la primera, merma el rasgo estructural de su circularidad (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 115-116; GRACIA, 1988: 85). Además, la relación pragmática que establece una identidad de personaje entre ambas novelas no sólo viene marcada por la identidad del nombre propio sino por la marca paratextual de la dedicatoria que guía ya la lectura hacia el reflejo de Julián Sorel, presente en la primera de estas novelas.

Si partimos de que "la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades" (ORTEGA, 1983, III: 373), la voluntad del objeto artístico que evita disolverse en el goce artístico del autor y del contemplador, sitúa la primacía del objeto no real,

---

[178] Especialmente: "Ensayo de Estética...", *O.C. VI*, 247-264; "El tabú y la metáfora", *La deshumanización del arte*, *O.C. III*, 372-375; "La dos grandes metáforas", *O.C. II*, 387-399.

artístico, sobre el sujeto: "primacía del <<ultraobjeto>>" (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 37)[179]. "Para alcanzar esa primacía, Ortega indaga en el "Ensayo de Estética a manera de prólogo" las dos operaciones que considera actuantes en el proceso metafórico. La primera consiste en el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Esto es, el descubrimiento de la identidad radical que la metáfora cree descubrir en dos objetos es al mismo tiempo la afirmación de su radical no-identidad. Por ello, la metáfora no concluye en la semejanza puesto que esta supone el colapso de los términos objetivos que entran en colisión. La identidad metafórica es de índole imaginaria. Sólo en la irrealidad posee la metáfora su función descubridora de identidades no existentes en la realidad. A esta tarea se aplica la segunda operación, en la que el contemplador intenta establecer una relación entre las imágenes por medio de su acción contemplativa. La objetividad de la imagen resultante radica en que se ofrece como fruto de la acción de la intimidad. No puede ser directamente objeto para nosotros, siendo la razón básica que no es esta su finalidad sino la de producir la apariencia de tal presencia ejecutiva (ORTEGA, 1983, VI: 256-261).

Una vez expuesta sumariamente esta teoría de la metáfora de Ortega, pasemos al proceso de metaforización que le permite a Jarnés ofrecernos y ofrecerse su intimidad como haciéndose.

---

[179] La metáfora, como "instrumento mental imprescindible", "simplemente nos sirve para hacer prácticamente asequible lo que se vislumbra en el confín de nuestra capacidad" (J. Ortega, *O.C. II*, 387, 391).

Para Ortega, el cristal es "un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de lo que en él transparece no es otra cosa distinta sino *él mismo*" (ORTEGA, *ibíd.*: 257). El personaje ficticio de Julio Aznar comparte esta condición del cristal. La etapa del Seminario -el espacio cerrado frente al abierto de las calles de Augusta, donde Julio y Adolfo acceden a Eulalia o Lucía/Estrella- constituye el paisaje con que el protagonista va construyendo su identidad mediante los banquetes de papel unidos a la esperanza de banquetes de pasión.

El autor Jarnés tiene ante sí la tentación <<sorelista>>, la imagen ficticia que es compensada por los recuerdos íntimos transformados en imágenes de la memoria. Las semejanzas existentes entre las dos imágenes con que cuenta realizan la *primera operación metafórica, de modo que el proceso de* acercamiento revela a la par su radical no-identidad. Surge entonces Julio Aznar al verse Jarnés a sí mismo como Sorel[180]. Ese <<<verse a sí mismo como>> supone que Julio, a través del cual transparecen el autor y Sorel -a ambos lados del cristal-, se convierte en el nuevo cuerpo artístico: él mismo

---

[180] La existencia metafórica supone la transposición de una vida de su lugar real a su lugar sentimental: "La metáfora es radical transparencia, ya que crea el objeto, pero lo presenta *in statu nascendi*. La metáfora nos presenta el ser como acontecer" (J. L. Molinuevo, 33). La producción de la *diferencia por medio de la repetición en el texto* autobiográfico (Michael Sprinker, "Ficciones del <<yo>>: el final de la autobiografía", *Ánthropos* 29 (1991): 127)) logra en la metáfora, que sostiene el objeto artístico en la representación no de la ficción de la realidad sino de la realidad de la ficción, "la percepción de la identidad en la diferencia de los objetos" (J.L Molinuevo, 33-35).

transparece al hacer transparente el parecido. La mímesis enseña a ver la proyección lírica de la realidad biográfica como lo que el "mythos" (los banquetes de papel) muestra (RICOEUR, 1975: 308). Todas las lecturas que gradúan los sucesivos banquetes culminan en el encuentro con Sorel. No obstante, esa relación de similitud que refleja el personaje de Julio *no constituye un símbolo ni una alegoría*. La relación entre el sentido metafórico -la ficción que se construye para la vida- y el literal -la vida que se construye con la ficción- está instituida a través de la ironía metafictiva. No es una alegoría porque no existe una traducción directa entre ambos sentidos: "Ni opaco ni transparente *per se* el reflejo existe al modo de una *doble alianza* cuya identificación y desciframiento presuponen el conocimiento del relato" (DÄLLENBACH, 1991: 60).

Julio Aznar no conoce su vocación porque es la imagen del Jarnés joven ejecutando la acción de hacerse. En la vida real, Jarnés no podía contemplarse haciéndose porque estaba en el proceso de madurar. No podía desatender su objeto: la acción de forjarse una personalidad, para dedicarse a contemplar tal acto. Como dice Ortega, "nuestra intimidad no puede ser directamente objeto para nosotros" (ORTEGA, ibíd.: 260)[181]. La novela *El convidado de papel* no proporciona reflejos

---

[181] Para J. L. Molinuevo, "la metáfora es la identidad ideal de lo realmente distinto. Es la plasmación de una vida necesariamente transitiva, pero que se convierte en ejercicio amoroso al aceptar en sí mismo lo otro... de sí mismo", en "Filosofía y Literatura en Ortega y Gasset", *ROcc.* 132 (1992): 81.

autobiográficos sino que es ella misma la que va creando la autobiografía de Jarnés al adquirir consistencia narrativa y, por tanto, biográfica-ficcional el personaje de Julio. El modelo debe tener una encarnadura semántica -"el inimitable Julián Sorel" de la dedicatoria de *Lo rojo y lo azul*-. Verse a sí mismo Jarnés como Sorel crea a Julio como metáfora desde la que asoma la personalidad del autor como reflejo de su propia creación. En este sentido, la tarea metafórica no ficcionaliza tanto la biografía como biografía la ficción. La semejanza de Jarnés con Sorel se diluye en la medida que Julio va cobrando conciencia de su condición ficticia. De este modo Julio y Sorel al entrecruzarse revelan la posición de creador de Jarnés al construir su ficción: la dedicatoria "a ti, viejo amigo Stendhal, en el primer centenario de tu inimitable Sorel"[182].

Como dice Olney, "nosotros [Jarnés, el primero] <<conocemos>> el yo, actividad o agente, representado en la metáfora y la metaforización" (OLNEY, 1972, en EAKIN, 1991: 34). Pues, en definitiva, la inasequibilidad referencial del yo en la ficción no es un obstáculo a su conocimiento porque "la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual" (ORTEGA, 1983, II: 391). La frontera entre el *yo*, sujeto empírico real, y el *otro yo*, escritura, puede impregnar de ficcionalidad la autobiografía (LÓPEZ

---

[182] "Pero hombre experimentado quiere decir hombre maduro. *Y hombre maduro es el que ha visto ya la espalda de las cosas*" (J. Ortega, *O.C. VIII*, 21).

ALONSO, 1992: 39) pero, al mismo tiempo, contribuye a resaltar el perspectivismo que proyecta en la escritura la estructura existencial del yo.

El convidado de papel traza el descubrimiento de una vía para creándose como personaje poder descubrir la trayectoria de una identidad en sus comienzos. En la primera edición, Julio descubre cómo esta identidad se ha gestado en el largo espejo paralelo al campo del placer, donde Adolfo transfigura su infancia. Pero si este se sumerge en la ruda claridad de un convidado de papel ya hecho carne (JARNÉS, 1928a: 224), en la segunda edición no es ya Adolfo quien se sumerge sino Julio "en la deliciosa claridad del siempre anónimo convidado de papel" (JARNÉS, 1935c: 258). El Jarnés maduro se decanta más por la certeza del carácter ficticio (desrealizado) de la biografía (existir humano) que por el carácter biográfico (trayectoria vital) de la ficción (idealidad modélica).

Lo rojo y lo azul no necesita ya ajustar en el propio texto narrativo ninguna identidad de convidado de papel. Como acabamos de indicar, la obra homenajea explícitamente en la dedicatoria a Stendhal. Una vez procedida la metaforización de la biografía para poder ver <<desde dentro>> la propia vida en *El convidado de papel*[183], que permite ahora la superación perpectivista de lo libresco por reabsorción en el paratexto,

---

[183]. Nuestra interpretación adelanta la construcción del personaje de un modo muy semejante a cómo Ortega describirá la forma de escribir biografías, contemplando al biografiado <<desde dentro>>. Sobre todas estas cuestiones trataremos en el bloque 2.2..

el tema central de esta novela es "el hombre joven a la búsqueda de sí mismo, en un proceso de autodefinición y de elección y de construcción de su futuro" (ZULETA, 1977: 228). Pero es el hombre joven que, como personaje que <<metaforiza>>, establece, sobre la estructura mítica del héroe moderno (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 129-130), su propio proceso de maduración. El cristal que se autotransparenta no puede odiar ni tampoco amar porque su realidad es la del presente, la de renovar el gozo de existir por encima del odio que encadena (la opción anarquista de don Braulio) y del amor que nos retiene (la opción burguesa de Circe-Cecilia). Cualquiera de las dos opciones que se le presenta significan sacrificar el presente o a una vida doméstica continuada (pasado) o a una vida llena de urgencias (futuro mesiánico).

Sin pasado, acabará por renunciar al futuro, al porvenir alienante que le ofrece la hija del dueño de la funeraria "La Eterna Paz". Pero también renuncia a la línea recta del futuro -"la línea del arte es la espiral. Y huir del tedio. La línea curva es la más corta entre dos puntos" (JARNÉS, 1927a: 19)-. Julio afirma, en su diálogo con Arturo, no tener pasado porque la verdadera vida será

"-La que en cualquier momento me lo parezca.
-Entonces vivirás en un zigzag perpetuo, en una perpetua oscilación.
-Probablemente eso será lo que más me divierta.
-No será una vida fecunda para los demás hombres.
-¿No basta con que yo la aproveche?
-Será un juego.
-¿Quién conoce la diferencia entre el juego y lo demás?
-En todo caso, la vida sólo puede ser algo organizado.
-Tal vez la organice, aunque parezco que la destruyo.
-No obtendrás al fin su máximo rendimiento.
-Me contento con sucesivos rendimientos agradables.

-No tendrá un grave sentido total. Por resolverla por ti solo llegará a ser mezquina. Nunca tendrá un sentido social...
-Tendrá un sentido parcial, individual...¿Quién me obliga a vivir para los otros?.
-No será una vida recta, ejemplar.
-Que sea oblicua... Así suelen ser las de excepción" (JARNÉS, 1980: 64).

Julio se siente como un asesino que presencia los funerales de su víctima al huir de Cecilia (JARNÉS, 1980: 92), de lo que se consuela con Rubí rápidamente. El tono contrasta con su incapacidad no para ya sentirse como un asesino sino para enfrentarse a una situación límite al final de la novela. La identidad que ha ido construyéndose Jarnés por medio de la construcción metafórica de Julio revela sus límites. Ciertamente, Jarnés exalta la vida y el triunfo de la concordia y la voluptuosidad sobre el odio que encadena a los movimientos revolucionarios. Pero la crisis nerviosa de Julio, repitiendo "¡Debí matarlo!" (JARNÉS, 1980: 164-165), indica *mucho más que la experiencia de la incapacidad para odiar*. Como dice Gracia, el enfoque del problema no es tanto político como social o moral (GRACIA, 1988: 92). Por ello, frente a la realidad de ficción se impone a Julio como una fuerza avasalladora el hecho de que su negativa a encadenarse odiando, como dice el teniente (JARNÉS, 1980: 166), ha conducido al piquete de ejecución a sus compañeros, con los que debía estar compartiendo suerte (ibíd.: 161). La transparencia de la ficción actúa como un catalizador que acaba disolviendo la vida en la tendencia de aquella al "ensimismamiento", "a girar dentro de su propia órbita, con el fin de lograr con plenitud su condición fictiva" (SOBEJANO, 1989: 5), y a revelarla en el procedimiento metafórico que,

partiendo del mundo hermético de la irrealidad artística, mantiene la conciencia de su condición ficticia (ORTEGA, 1983, III: 375-377).

El momento de máxima tensión social en los años treinta pone de manifiesto la conciencia de crisis de la novela llamada <<deshumanizada>>. La transparencia biográfica de la novela, "como un mundo aparte y suficiente, adonde podamos trasladar nuestras entrañas" (ORTEGA, 1983, I: 385), está precedida por la realidad que acecha y que pone en peligro constantemente las seguridades. La circunstancia puede absorber el destino de cada cual. La biografía, como género entre la historia y la novela, encauza la determinación de la existencia de vidas ya concluidas como trayecto en que destino y circunstancia se enfrentan en un duelo ya trágico.

2.1.3. *El ocaso de una época*

En su momento, la crítica indicó que el malestar de finales de los años veinte se trasluce en la novelística de Jarnés en *Locura y muerte de Nadie* (1929)[184]. No obstante, como indica Emilia de Zuleta, "Juan Sánchez no es, estrictamente, el hombre-masa, contra lo que se ha afirmado alguna vez"

---

[184] Existen dos ediciones de esta obra (1929 y 1937), a cuyo estudio comparativo se han dedicado Joaquín de Entrambasaguas (*Las mejores novelas contemporáneas VIII*: 1362-1375) y Emilia de Zuleta (*Arte y vida...*: 174-177). Entrambasaguas edita la versión de 1937. La editorial Oriente publicó en 1929 la primera versión. De 1930 es una edición en la editorial Ulises. Recientemente se ha reeditado, con introducción de Ildelfonso-Manuel Gil, la versión de 1937 (Madrid: Viamonte, 1996).

(ZULETA, 1977: 182). Por su parte, Pérez-Firmat ha demostrado que más allá de la teoría orteguiana de *La rebelión de las masas* (1929) opera en esta obra una completa teoría de la novela (PÉREZ FIRMAT, 1982: 121-137). En la parte dedicada a la narrativa de Benjamín Jarnés atenderemos a los procedimientos novelísticos que aseguran la independencia artística de esta novela y su condición cimera en la producción del autor aragonés, al lado de las dos novelas que la suceden cronológicamente[185].

Lo rojo y lo azul es la última novela de Jarnés publicada antes de la Guerra Civil. En ella aparecen los primeros síntomas de cansancio en el modelo novelístico que Jarnés proponía. Como hemos visto en el apartado anterior, la biografía se funde con la ficción. La ficción decanta los conflictos íntimos de Jarnés, de modo que la autorreferencialidad, basada en la parodia de la novela social-realista (FUENTES, 1989: 61), se vuelca sobre la realidad al dotar de sentido los hechos de la realidad mediante su estructuración e intensionalización en el texto de la ficción. La ficción propone mundos que estilizan las versiones sobre las que se construyen. Como dice Nelson Goodman, "construimos mundos haciendo versiones de mundos [...], esos múltiples mundos son precisamente los mundos reales que construimos por medio de, y como respuesta a, aquellas versiones que son correctas y verdaderas" (GOODMAN,

---

[185] *Teoría del zumbel* (Madrid: Espasa-Calpe, 1930). *Escenas junto a la muerte* (Madrid: Espasa-Calpe, 1931).

1990: 131).

Lo rojo y lo azul perfila la posición paralizada de Jarnés ante los acontecimientos sociales y morales de la nueva época. Representa un síntoma que trataremos de caracterizar posteriormente a través de la *Revista de Occidente*, es decir, desde el lado en que se habían encuadrado los escritores que, como Jarnés, participaron de una estética que empezaba a ser superada por la denominada <<reacción humanizadora>>.

El drama del ciudadano Jarnés, en la recreación de este episodio histórico -el asalto al cuartel del Carmen en 1920 (GIL, 1989: 187-206)-, estriba en que el lujo de la ficción está amenazada por la realidad: presencia, yacimiento, inercia, materialidad (ORTEGA, 1983, I: 387)[186]. La relación dialógica, de mutua comprensión, que se establece entre Julio y el teniente (FUENTES, 1989: 66) no aleja el presentimiento de cobardía. Para Arturo "ya sé que cuanto digo es pura cobardía; porque toda discreción en la edad de no tenerla es cobardía" (JARNÉS, 1980: 123). Para el teniente, han sido generosos no matándose (ibíd.: 166). Jarnés, que cree en la tolerancia se encuentra abocado a un conflicto íntimo en

---

[186] Un tema de gran interés, aunque excede el campo de esta tesis, sería analizar, así lo destaca Fuentes, cómo desde las obras biográficas de los años treinta, apoyadas en las reflexiones de *Fauna contemporánea*, *Feria del libro* y sus colaboraciones en múltiples revistas, hasta llegar a sus biografías del exilio -en especial, *Don Vasco de Quiroga, obispo de la utopía* (México: Editorial Atlántida, 1942)-, Jarnés llega a descubrir en la utopía "el ejercicio de la imaginación por pensar otra manera del ser de lo social" (V. Fuentes, *Bio-grafía...*, 141).

épocas en que "*para todo el mundo, la indisciplina es ya un placer*" (JARNÉS, 1980: 127)[187].

"*El proyecto sugestivo de vida en común*" que es la vida nacional, tal como expone Ortega en *España invertebrada* (ORTEGA, 1983, III: 56), se pone en peligro por el particularismo de los grupos que la componen, cuya esencia es que cada uno de ellos "*deja de sentirse a sí mismo como parte y, en consecuencia, deja de compartir los sentimientos de los demás*" (ibíd.: 68). El particularismo es el síntoma de que la sociedad española tiene infeccionada la raíz misma de su actividad socializadora porque no es dócil a la ejemplaridad de los mejores. Las masas se imponen sobre una minoría selecta prácticamente inexistente por "una forma de dominio mucho más radical que la algarada en la plazuela, más profunda, difusa, omnipresente, y no de una sola masa social, sino de todas, y en especial de las masas con mayor poderío: las de la clase media y superior" (ibíd.: 95).

La minoría selecta no se identifica con las clases sociales elevadas ni las masas con la plebe, sino que aquella corresponde con los mejores, cuyo ejemplo deben seguir con docilidad las masas. Es la aristocracia que ejerce la atracción de los dóciles en pos de un modelo que los mejore

---

[187] La generosidad de los mejores y su valor proceden de la lectura de Max Scheler, a quien *Revista de Occidente* publicó, con traducción ya clásica de José Gaos, una de sus obras fundamentales: *El resentimiento en la moral* (una edición reciente inspirada en aquella traducción: Max Scheler, *El resentimiento en la moral* (Madrid: Caparrós Editores, 1995), trad. José María Vegas).

(ibíd.: 105), mientras que "la indocilidad, esto es, la insumisión a ciertos tipos normativos de las acciones, trae consigo la dispersión de los individuos, la disociación" (ibíd.: 104).

Pues bien, la propuesta tolerante de Jarnés se sorprende de que la sociedad rechaze lo que permitiría su desarrollo: el seguimiento de los mejores. La jerarquía y la disciplina constituyen el leit-motiv de las opiniones de Arturo. A través de la metáfora musical -el arte como un juego, que resta patetismo a los temas graves-, Arturo expone una doctrina que tiene un referente ideológico en *España invertebrada*[188], si bien con la salvedad de que "el particularismo obrerista no es un fenómeno peculiar de España" (ORTEGA, ibíd.: 90). Espigamos unos ejemplos:

> "El miserable ha existido siempre -se nutre en el bosque virgen de la holgazanería-; pero lo que nos interesa es el estado general del espíritu, la metereología común...Y yo te digo que, cuando se escucha con tanto deleite una ensalada de ruidos, probablemente será porque algo dentro de nosotros nos suena también a *jazz-band*; algo dentro de nosotros ha quebrantado una ley de armonía".
>
> "y ¿a qué empleado, a qué jefe de administración o mecanógrafa, lo mismo que al displicente *snob*, no le deleita ya ese general desequilibrio del pentagrama, esa aparente rotura de normas?".
>
> "Y el día en que la orquesta social repudie los acentos personales y prefiera timbres colectivos, de

---

[188] La alusión a las Juntas de oficiales, que en el año 1917 se alzaron contra el gobierno, corrobora el hecho histórico que sirve de base a la novela. Para Arturo, pretenden "destruir el ejército. Rompen la disciplina, y el ejército se quebranta con la menor rotura" (B. Jarnés, *Lo rojo...*, 128). Ortega analiza en *España Invertebrada* "El caso del grupo militar" y los "Pronunciamientos" (J. Ortega, *O.C. III*: 76-78, 82-85).

> irrupción más o menos audaz, el mundo, efectivamente, se convertirá en un *jazz-band*: dejarán de percibirse lo más bello del mundo: las diferencias".
>
> "El mundo -el material y el del espíritu- está montado sobre desigualdades. Pretender uniformar lo multiforme es destruirlo" (JARNÉS, 1980: 127-128).

La propuesta de Jarnés encierra un defensa del otro en cuanto marca su diferencia. El binomio *ejemplaridad-docilidad* ("-Siempre hubo rebeldes. / -Pero quizá nunca tal <<estado de rebeldía>>. Que no es lo mismo. Se da siempre el tífico, pero lo terrible es la epidemia de tifus" (JARNÉS, ibíd.: 126)) constata, sobre el ideal de la solidaridad de los grupos nacionales, que "*la sociedad es ya de suyo y nativamente un aparato de perfeccionamiento*" (ORTEGA, 1983, III: 106). La invocación final a la generosidad como la "única religión fecunda" (JARNÉS, 1980: 126) choca de frente con la polarización de la sociedad española republicana. Una de las respuestas a la iniciativa orteguiana desencadenó el falangismo (MAINER, 1971). Frente a la descomposición nacional, y especialmente el fenómeno separatista, el medio de combate que se propugna es la acción directa -la "dialéctica de los puños y de las pistolas"-[189].

Puesto que "*sobre la acción recíproca entre masa y*

---

[189] "En el fondo esa manera de entender los <<nacionalismos>> y ese sistema de dominarlos es, a su vez, separatismo y particularismo" (J. Ortega, *O.C. III*, 61). Recientemente ha sido publicado un conjunto de estudios que pretenden, desde diferentes enfoques, proponer interpretaciones complementarias a *España invertebrada* (Mª Teresa López de Viejo (ed.), *Política de la vitalidad* (Madrid: Tecnos, 1996)).

minoría selecta, que es, a mi juicio, el hecho básico de toda sociedad y el agente básico de toda su evolución hacia el bien como hacia el mal" (ORTEGA, 1983, III: 103), evitar la descomposición de la sociedad es un deber social de los que han de ejercer el mando[190]. La victoria militar significa "la superior calidad histórica del pueblo que forjó ese ejército" (ibíd.: 58). De este modo, las ideas orteguianas legitiman desviaciones de tipo fascista -en el caso español, falangista- que encuentran su punto de apoyo en la tarea autoasignada de hacer frente a todo intento de disgregación nacional. España deja de ser un proyecto de convivencia de los diferentes grupos nacionales para convertirse en una esencia de orden metafísico, que están llamados a garantizar la "unidad de la Patria"[191].

---

[190] Para Julián Marías hay que tener en cuenta que el libro está dividido en dos partes -<<Particularismo y acción directa>> y <<La ausencia de los mejores>>- que, siendo temas esenciales, "no reflejan bien la *estructura* del libro, y por tanto no bastan para comprenderlo". Su verdadera trabazón "es en rigor su *argumento*", esto es, su inserción en la trayectoria vital de Ortega que es su vida efectiva en la España del primer tercio del siglo: "La obra resulta solamente inteligible cuando es la vida misma la que *da razón* de ella; es decir, cuando se la somete a la *razón vital*" (J. Marías, *Ortega. Las trayectorias*, 111). De cualquier modo, Marías reconoce que la base historiográfica sobre la que asienta Ortega el desarrollo de su tesis -que en España hubo muy poco y débil feudalismo- se debe a que "cuando Ortega escribe esto, el conocimiento de la época visigotica era muy vago y sumario" (*ibíd.*, 115).

[191] En el Discurso de la Fundación de la Falange Española José Antonio Primo de Rivera afirma que "La Patria es una síntesis trascendente, una síntesis indivisible, con fines propios que cumplir; y nosotros lo que queremos es que el movimiento de este día, y el Estado que cree, sea el instrumento eficaz, autoritario, al servicio de una unidad indiscutible, de esa unidad permanente, de esa unidad irrevocable que se llama Patria" (Miguel Primo de Rivera y Urquijo, *Papeles póstumos de José Antonio* (Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1996), 246). No nos ocupa el tratar las

Que Jarnés es consciente de este peligro y del caudillismo que comporta el querer salvaguardar la paz y el orden por encima de la libertad y de la justicia, no cabe duda. Si no, obsérvese la respuesta de Julio a Arturo al afirmar este que "la sociedad va siendo corroída por un vinagre arrítmico... Por el resentimiento y el odio":

> "-Entonces lo que la sociedad necesita es, en definitiva, un buen afinador, ¿no es eso?. Naturalmente, esa es una opinión de alumno de armonía y composición. Sólo te gustan los buenos acordes" (JARNÉS, 1980: 127).

La gran lección de Jarnés es la tolerancia que se manifiesta a través de una conciencia irónica, no agresiva, sino ligera. Le permite mostrar las dobleces de todo discurso político. El sustrato ideológico apoya la personal interpretación que interesa a Jarnés en función del mundo novelesco que construye: el reconocimiento de la alteridad, de su irrenunciable integridad y de la necesidad de una

---

características peculiares y las comunes de los fascismos europeos de los años treinta a través del lenguaje que forjan. Es clásico el libro de Jean Pierre Faye, *Langages totalitaires* (París: Hermann, 1972). Un comparación del contenido de la fórmula "estado total" ("totale Staat" o "stato totalitario") entre los ideólogos alemanes del nazismo (Carl Schmitt, principalmente) y las aportaciones del fascismo italiano puede encontrarse en la parte segunda de otra obra de Faye (J. P. Faye, "Introduction aux langages totalitaires", *Théorie du récit* (París: Hermann, 1972): 49-99). En el volumen VI de *El Espectador* (1927), J. Ortega y Gasset incluye un artículo titulado "Sobre el fascismo (sine ira et studio)" que revela malestar ante el hecho del gobierno fascista porque sin poder justificarlo no puede condenarlo: "Ante pareja situación, se me antoja que es igualmente inepto entonar elegías patéticas en honor de la legitimidad difunta como, en nombre de un falso realismo político, consagrar la fuerza, el hecho, como la auténtica legitimidad. El verdadero realismo desdeña los místicos formalismos, pero, a la vez, se abstiene de divinizar los hechos. El culto al hecho es una idolatría, un formalismo como cualesquiera otros" (J. Ortega, *O.C. II*, 504)).

articulación del cuerpo social. Se logra el enraizamiento de estos principios mediante los procedimientos habituales que Jarnés emplea en sus novelas: la metanovela sobre la base de la deconstrucción paródica -la ironía que revela la disociación de *ser y apariencia*: el *odio revolucionario* bajo la máscara de redención social-, la exaltación de la vida (el elogio de la jota distrae a Julio de sus pensamientos revolucionarios (JARNÉS, 1980: 138-140)[192] y la celebración de la escritura, convertida en un espacio de encuentros biográficos[193].

El paso de una literatura de <<vanguardia>> a una literatura de <<avanzada>> corresponde a esta etapa de transición, a medio camino entre pureza y revolución. No insistimos sobre este punto porque excede los límites que nos hemos trazado desde el principio[194]. Procede señalar, con todo, que el grupo intelectual formado en torno a Ortega osciló siempre entre la *obligación política* y la *necesidad* intelectual de contemplación, único camino para conocer la

---

[192] "¡El hombre que sufre no piensa en utilizar sus jadeos!. No es el canto la expresión de la humanidad que sufre, sino el grito, la blasfemia, el reto" (B. Jarnés, *Lo rojo...*, 140).

[193] El desarrollo de esta idea alcanzará cumplida cuenta e iluminación en el momento en que sean tratadas las relaciones entre novela y biografía. A la luz de la "razón narrativa", la interpretación de la biografía y la ficción cobra un nuevo sesgo.

[194] Agustín Sánchez Vidal ha realizado una síntesis comentada de la bibliografía más sobresaliente sobre el tema (Víctor García de la Concha (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Época contemporánea. 1914-1939* (Barcelona: Crítica, 1984), 618-640).

realidad[195]. La *Revista de Occidente* tuvo como uno de sus propósitos actuar "de espaldas a la política" (*ROcc.*, I, 1, 1923). En "Verdad y perspectiva" (1916), con que iniciaba el primer volumen de El Espectador -y que, englobado con otros artículos, titulaba significativamente "Confesiones de <<El Espectador>>"- Ortega afirmaba la citada necesidad de contemplar para evitar que la utilidad, que es la razón de actuar para el político, impida atender a las cosas tal como ella se presentan (ORTEGA, 1983, I: 15-17). En los años treinta, tomarán postura política en el campo de las letras revistas como *Cruz y Raya*, próxima al catolicismo, o la comunista *Octubre*[196].

Evelyn López Campillo sostiene que la Dictadura de Primo de Rivera influyó en la limitación que experimentaron los intelectuales a la hora de adoptar un compromiso político debido a la restricción de su capacidad de influencia sobre una amplia audiencia (LÓPEZ CAMPILLO, 1972: 181). Las ideas acerca de minorías, masas y vanguardia se hacen cada vez más

---

[195] El juego de fuerzas atracción-distanciamiento respecto de la política adquiere un perfil definido en el estudio de *Mirabeau o el político* que Ortega escribió en 1927: "Siempre he creído ver en Mirabeau una cima del tipo humano más opuesto al que yo pertenezco, y pocas cosas nos convienen más que informarnos sobre nuestro contrario. Es la única manera de complementarnos un poco" (J. Ortega, *O.C. III*, 603). Las diferencias entre estos dos tipos pueden verse especialmente en las pp. 620-624.

[196] Sobre *Cruz y Raya*, destaca la obra de Jean Bécaraud, *<<Cruz y Raya>> (1933-1936)* (Madrid: Taurus, 1969). Sobre *Octubre*: Enrique Montero, introducción a la edición facsímil de *Octubre* (Liechtenstein: Topos Verlag, 1977).

frecuentes[197]. *La rebelión de las masas* (1929) constituye una obra incompleta en su redacción. Su último capítulo se titulaba: "Se desemboca en la cuestión verdadera". Constituía el libro entero un síntoma del malestar y crisis del periodo. Era un momento en que, según Francisco Ayala:

> "Todo aquel poetizar florido, en que yo hube de participar también a mi manera, se agostó de repente; se ensombreció aquello que pensábamos aurora con la gravedad hosca de acontecimientos que comenzaban a barruntarse..." (AYALA, 1993: 59).

El Nuevo Romanticismo (1930), de José Díaz Fernández, constituía en su calidad de ensayo-manifiesto un aldabonazo en la conciencia de un nuevo periodo histórico. Antonio Espina reseñaba que

> "No en balde hemos alcanzado la fecha de 1930. Lugar de cita, primer lugar de cita de los primeros hijos del siglo. Lugar, no menos, de liquidación de cuentas, de exigencia de responsabilidades y, en suma, de verificación inexorable de los valores a crédito" (ESPINA, *ROcc.*, XXX, 90, 1930: 374-375).

El arqueo del pasado inmediato implica poner en cuestión el significado de la vanguardia[198]. Espina asiente a la nueva dirección que Díaz propone para la actitud vanguardista. Frente al arte puro y al término vanguardia aplicado "a una clase de arte demasiado restricto y neutral (cuando no francamente antineutro, hazista, fascista) en los más hondos

---

[197] Por ejemplo, J. Ortega, "Parerga: Cosmopolitismo", *Rocc.* VI, 18 (1924): 343-352; "Parerga: Reforma de la inteligencia", *Rocc.* XI, 31 (1926): 119-129; Ernst. R. Curtius, "Restauración de la razón", *ROcc.* XVII, 51 (1927): 257-267. Sobre las ideas que exponen, A. Soria Olmedo, *Vanguardismo...*, 158-162.

[198] Entre otras iniciativas, destaca la encuesta sobre la vanguardia que realizó *La Gaceta Literaria* en el año 1930 en los números 83 y 86.

problemas sociales y políticos" (ibíd: 376), Díaz prefería el término <<avanzada>>, que designaría una literatura que, en toda su diversidad, tuviese en común "verismo en el pensamiento y autenticidad en la emoción" (ibíd.: 376).

Avanzada, verismo, autenticidad o emoción son términos que aplicados a problemas políticos y sociales abren el camino a una concepción de la literatura que convierta a esta en un medio de eficacia revolucionaria, que desenmascare en las pretensiones de pureza una connivencia, cuanto menos implícita, con las formas de perpetuación de la explotación trabajadora impidiendo la concienciación de clase.

El pensamiento de Jarnés, encuadrado dentro del liberalismo republicano e individual (FUENTES, 1989: 107), no se enfrenta a la novela social-realista en su recuperación de la perspectiva humana del sufrimiento. De *El blocao*, novela de Díaz Fernández aparecida en 1928, alababa que tenía el "propósito meditado de actuar directamente [...] en las muchedumbres" sin que ello supusiese el abandono de los valores artísticos: "Lo cual no se opone a que en todos los relatos se cumplan las normas de una clara arquitectura" (JARNÉS, *Rocc.*, XXI, 62, 1928: 243-245). Sin embargo, el ataque a esta corriente -de la que es un ejemplo, la parodia de don Braulio en *Lo rojo y lo azul*- procede de que el interés documental limita, por un lado, el auténtico arte y, por otro, es incapaz de comprender que la pureza que critican encarna una misión política de más alto vuelo que la mera

reivindicación económica (JARNÉS, 1935a: 43). Así especifica Jarnés en *Feria del libro* la intención del arte social:

> "Los cultivadores de la anécdota, de la historia al por menor, querrían encadenar el arte a un determinado convoy político, a hacerle tomar partido... En realidad lo que quieren es la desaparición del arte, puesto que lo quieren esclavo" (JARNÉS, ibíd.: 125).

La actitud que sostiene siempre Jarnés de que el impulso de vida contribuye de manera decisiva a calibrar el valor estético de una obra sitúa las opiniones del autor aragonés a distancia de un conservadurismo tradicionalista. Curtius insistía, a la altura de 1932, en la necesidad de un nuevo humanismo, de ascendencia aristocrática, en que la cultura permaneciese al margen de la política. Su ideal cultural de que el nuevo humanismo no había de ser un clasicismo o un entusiasmo renacentista sino medievalismo y restauración (CURTIUS, *ROcc.*, XXXVIII, 109, 1932: 27) poco tenía que ver con la dirección de la realidad política europea pero, en cambio, respondía a la desconfianza y rechazo en el sistema democrático parlamentario.

Jarnés se apoyaba ideológicamente, como ya se ha indicado, en un liberal-conservadurismo muy moderado:

> "El tradicionalista se apoya en lo pretérito y el utopista en el futuro: en medio de ellos queda el presente -el difícil presente- intacto" (JARNÉS, *ROcc.*, XXXIX, 116, 1933: 235).

El rechazo del utopismo y del tradicionalismo procede precisamente de la exaltación de la vida, "porque el arte no puede nutrirse con minutas hipotéticas: exige carne jugosa y

fruta en sazón" (JARNÉS, ibíd.: 236). Su posición se revela incómoda y no exenta de contradicciones. En la medida que no se somete a ningún dogma extremista puede afirmar en <<Digresión noveril>>, perteneciente a su libro *Feria del libro*, respecto de la novela social-realista de vocación documental:

> "Es hoy tan fácil, a veces tan productivo, ser revolucionario, que el espíritu verdaderamente inquieto debe huir de esa facilidad -y de ese oportunismo- para encontrar a la vida, y con la vida al arte, un sentido más profundo, menos conformista" (JARNÉS, 1935a: 231)[199].

La misión del escritor, como intelectual, no consiste en concienciar social o revolucionariamente a los hombres sino situar el dolor humano en terrenos desinteresados, apolíticos, "en los que el arte ejerza sus funciones plenas: [...] llevar el alma a terrenos de pura emoción estética, donde ha de adquirir el refinamiento preciso para sentir mejor después la emoción puramente humana. Porque lo importante no es hacer del individuo un buen espectador -o degustador- sino hacer de él -plenamente- un buen hombre, un hombre bueno" (JARNÉS, 1988, 9: 39). La convicción de que el arte es cuestión de arquitectura, de construcción de los elementos que la realidad da dispersos se ejemplifica con la valoración de la famosa película de Eisenstein, *El acorazado Potemkim*: el espectador "¿cómo no va

---

[199] Incluso Jarnés acepta que la intrascendencia del arte tiene una función artística primordial en un mundo dominado por problemas de gran calado político: "Porque rehuyan las grandes cuestiones hoy planteadas por la historia general del mundo no dejan de ser considerables, sobre todo desde el punto de vista literario. Ni su ejecución es más fácil, ya que van al lector sin la defensa del gran tema patético" (B. Jarnés, *Feria del libro*, 232).

a darse cuenta de que aquella muchedumbre *no es una masa humana solamente*, sino de que, en primer término, es un producto artístico, una armonización de figuras sometida a la idea de un artista?". Por ello, "resultó fría, inútil -cuando no fue nociva- la fórmula del <<arte por el arte>>. Mejor sería fomentar la del <<hombre por el hombre>>" (ibíd.: 40).

El carácter crecientemente politizado de la literatura europea alcanza su clímax en el Congreso de Intelectuales celebrado en París en 1935. Corpus Barga comenta para *Revista de Occidente* el contenido de las reuniones. Según su opinión, el modo más noble de colaboración entre política y literatura es hacer política con la literatura (BARGA, XLVIII, 144, 1935: 315). Esta opinión descalificaba la estética pura y deshumanizada, que rompía la trayectoria histórica tan necesaria para el régimen republicano[200]:

> "Los últimos hechos políticos registrados por la literatura hay que ir a buscarlos a las novelas de Pío Baroja y son anteriores a la República" (BARGA, ibíd.: 317).

En el año 1939, Jarnés recapitulaba la trayectoria de su generación y reconocía el fracaso de ella debido al acoso de quienes la acusaban de descomprometida, a la vez que se reafirmaba en los principios que había defendido, pues

> "Quería -quiere- esa generación elevar el nivel del arte, por los arduos caminos de la inteligencia, por

---

[200] Para César M. Arconada la corriente de Jarnés y sus compañeros "es equivocada y el tiempo demostrará que la burguesía se irá al lado de los escritores fascistas y nunca con los escritores que la canten o describan un poco liberalmente como el 98 o como en la época de Balzac" ("Quince años de literatura europea", *Octubre* 1 (1933): 7).

> los delgados caminos de la sensibilidad. Quería evitar -como aconsejaba Nietzsche- todas las facilidades..." (JARNÉS, 1940: 213)

pero "los romos de inteligencia que preferían <<llamar al pan, pan y al vino...>>" (ibíd.), sin elevar pan y vino a la zona poética adonde supieron elevarlos los grandes creadores como Homero y Safo, zarandearon a esa generación "por su carácter de risueña y audaz rebeldía. Por su carácter verdaderamente revolucionario" (ibíd.).

No obstante, si para los novelistas social-realistas (Arderíus, Díaz Fernández, Arconada, etc), la novela en cuanto género constituía el vehículo adecuado, por transmitir precisamente la tensión humana que le es propia, la conciencia de crisis del género se acentúa durante los años treinta para los escritores del grupo en el que Jarnés participa. En suma, la práctica novelística que han llevado a cabo les resulta ya insatisfactoria. De esta crisis, sin embargo, se espera que la novela cobre un nuevo impulso.

No se entiende que la decadencia del género implique el inicio de su disolución definitiva porque su naturaleza consiste precisamente en transformarse de acuerdo con las necesidades de interpretar la realidad humana en su propia historia.

Para José Antonio Maravall, la crisis venía provocada por el contrasentido entre la inestabilidad y la angustia espiritual de algunos hombres y la voluntad de seguridad que

era el principio animador del hecho de la técnica moderna. El alumbramiento de una nueva época se lograría mediante la recuperación integral del hombre en su circunstancia (MARAVALL, *ROcc.*, XLIII, 129, 1934: 295). Por ello, la novela podía ejercer un papel decisivo pues la función del personaje ayudaría a delinear la arquitectura que trazase las trayectorias de vidas llevándose a cabo. De este modo,

> "Ninguno de ellos niega la realidad del género novelesco. Todos, por el contrario, afirman que esta decadencia no es más que el anuncio de la mutación del género. El contenido de la novela (situaciones, conflictos espirituales, caracteres, descripciones, etc) pasa por ósmosis a los otros géneros (poesía, ensayo, teatro...), los cuales acentúan su carácter <<memorialista>>, <<biográfico>>" (LÓPEZ CAMPILLO, 1972: 180).

Para <<Ardenio>> (Gómez de Baquero), recuperar los elementos vitales proporcionaba un gran porvenir a la novela al ofrecer la posibilidad de evaporar las fronteras entre los géneros, gracias, no obstante, a la tarea vanguardista previa de suprimir la anécdota (JARNÉS, 1940: 65).

Antonio Espina dedicó una reseña al *Libro de Esther* (1935), de Benjamín Jarnés, en la que indicaba que la novela actual se había estacionado por no haber asumido el logro de una *fórmula más exacta de novelar como la que había intentado* la novela vanguardista. Por el contrario, al volver sobre el modelo decimonónico, al que llama "narración biográfico-analítica"-, la novela actual había quebrantado la línea histórica del desarrollo de la novela moderna. La decadencia de la novela era "un aspecto -sencillamente- del avance técnico y en ocasiones también psicológico de la novela

moderna" (ESPINA, *ROcc.*, XLVII, 142, 1935: 111), aunque en algunas de sus manifestaciones -las novelas social-realistas- la novela "desciende incluso en la esfera de sus valores hasta la manufacturación recreativa y meramente proselitista" (ibíd.).

Jarnés defiende una y otra vez que al gran novelista, a diferencia de "los tenaces reproductores de la realidad", se le conoce por su capacidad, "cuya grandeza se mide por su virtud poética, por su calidad de *traductor* del mundo común -acaso trivial- al mundo de la excepción, al mundo artístico" (JARNÉS, 1935a: 274).

La forma con que construir el edificio de la novela continúa siendo un elemento básico para novelar. EL hallazgo del estilo edifica: "la buena prosa actual es, como siempre, una rica, una costosa arquitectura" (JARNÉS, 1935a: 172). El estilo es creación porque esculpe la realidad. Estilizar es interpretar la realidad a imagen y semejanza de su autor: "El escritor anda siempre tratando de poner al descubierto las minas del mundo y del idioma" (MARAVALL, *ROcc.*, XLIII, 129, 1934: 135).

Los matices que se incorporan a la concepción de la novela <<deshumanizada>> proceden precisamente de la insistencia en los valores vitales. Que la presencia del estilo implica una desrealización no lleva consigo un falseamiento subjetivista de la realidad, sino, por el

contrario, la atribución al arte de su verdadero lugar.

El arte, intrascendente, antisentimental e irónico, elude toda falsedad al situarse a sí mismo como ficción (ORTEGA, 1983, III: 382). El arte falso corresponde al realismo "no tanto [por] su realismo como [por] la falsedad de su realismo" (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1993: 47). Tal falsedad se basa en el ocultamiento de que toda realidad se ofrece según perspectiva y no según un conocimiento totalizador:

> "El realista suele ser ese hombre que lo ve todo muy claro. Es señal de que él lleva las brumas.
> Pero Julio Superville, como el hombre de Anaxágoras, como todo buen artista, se ve rodeado siempre de sombras que lo acosan. Este es el único modo de ver claro: es la señal de que la claridad va con nosotros" (JARNÉS, Rocc., XXXI, 93, 1931: 327).

La perspectiva intransferible de cada autor deviene estilización. Su producción artística está estilizada por cuanto llama la atención sobre su misma condición perspectivista, de interpretación iluminadora de la porción de realidad que le corresponde ("conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos [los valores de las circunstancias]" (ORTEGA, 1983, I: 322). Por ello, la claridad no nos la ofrece el mundo sino que es la raíz misma de nuestra constitución (ibíd.: 357). Los objetos culturales fueron vida espontánea e inmediata que el hombre ha conducido a una zona de vida ideal y abstracta al extraer el logos que encierran y ponerlos en relación, gracias al instrumento conceptual (ibíd.: 320). De este modo,

> "La vida no puede producir una obra de arte . La vida se queda en la estación inicial de la obra de arte" [...] "El creador entonces -segunda etapa-,

> subordina, arquitectura su harén. Y, una vez organizado, hay que encontrarle un sentido -tercera etapa-, una expresión, una representación del rey absoluto: el hijo" (JARNÉS, 1940: 145-146).

La representación sustituida por el estilo, con la causa perpectivista, impone la fragmentación[201] y con la fragmentada realidad novelesca se hace necesario el *ingenio* como forma de mediación de la realidad y como protección de toda gravedad (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1993: 51)[202]. Al suplantar el ingenio a la vida, confundiéndola con su representación, el hermetismo de la novela olvida la primera etapa que Jarnés consideraba básica para la ulterior creación novelística. La vuelta a la vida como realidad radical se convierte en la "vuelta táctica" (ORTEGA, 1983, I: 321) que potencie de nuevo la novela. El cuestionamiento de límites entre los géneros atiende al carácter expansivo con que el autor quiere integrar las "amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano". En relación con el género intermedio, se citó la afirmación de Jarnés de que antes que el género estaba el autor y que "todo autor, en sentido estricto, es poeta. Todo lo que en un libro fue inventado, en sentido estricto, es poesía. Es, precisamente, literatura. El resto es aula" (JARNÉS, *Rocc.*, XXXII, 95, 1931: 207).

---

[201] El problema fenomenológico de la representación de la realidad en la novela vanguardista será analizado en el apartardo 3.2.1..

[202] Jarnés apuntaba, en uno de sus cuadernos, que uno de los errores de su generación ha sido su miedo "de situarse frente a la vida humana, con todas sus tristezas y alegrías, y se ha dedicado a pasear por sus alrededores. Ha dado un gran valor al ingenio y se ha retirado prudentemente de la pasión, de la vida en llama" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos* 9, 17).

He aquí una indicación de la evolución que aspira a transformar el género de la novela. Si en 1927, Jarnés confiaba en que "una realidad novelesca es tal cual ha sido cernida por la realidad del novelista (JARNÉS, 1927a: 77), es decir, por la estilización a que somete la realidad, en 1931 retoma una indicación que Ortega había hecho en "Leyendo a Adolfo, libro de amor" para ahondar en este punto[203]:

> "No pretendáis crear las cosas, porque esto sería una objeción contra vuestra obra. Una cosa creada no puede ser menos que una ficción. las cosas no se crean, se inventan en la buena acepción de la palabra: se hallan" (ORTEGA, 1983, II: 27).
>
> "Inventar una moda es patrimonio de espíritus audaces y rebeldes", "porque -sencillamente- *inventar* quiere decir *hallar*. Ser el primero en algo. Eso es todo" (JARNÉS, 1931a: 77, 79).

Esta distinción podía convertirse en el medio de resolver aquella contradicción que Ortega señalaba al final de *La deshumanización del arte* ("La empresa que acontece es fabulosa -quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más" (ORTEGA, 1983, III: 386)).

La disolución de las fronteras entre los géneros era producto de un deseo de acercarse a recobrar los elementos de la vida, al estar puestas entre paréntesis las creencias culturales, políticas, sociales que sostenían el mundo moderno de la ciencia y la técnica. Novás Calvo reseñaba que la situación de crisis apoyaba el cultivo de la forma autobiográfica, como sucedía en el caso de la novela

---

[203] B. Jarnés, *Ejercicios (notas críticas)* (Madrid: s.e., 1927); *Rúbricas* (Madrid: Atlántico, 1931).

norteamericana. El realismo de Faulkner -añade- nos hace presenciar y sentir «realmente» toda la intensidad dramática, cruda y real de las emociones aunque la explicación de tales emociones queda en suspenso. Concluye preguntándose:

> "Esta vuelta a lo viviente y radical, ¿es signo de decadencia?. Prueba que el artista ha perdido la fe en las formas hechas y siente la necesidad de quemar todas las bibliotecas y volver a empezar por su cuenta en comunicación con los elementos radicales de la vida. Pero, por otro lado, prueba cansancio" (NOVÁS CALVO, ROcc.: XXXIX, 115, 1933: 103).

Pues bien, recuperar la vida constituye la tarea de los periodos que han sucedido al cansancio de las formas. Su búsqueda a través del arte exige desnudarla de toda superposición, aquilatarla mediante la arquitectura del arte, que sitúa la estructura biográfica en el centro mismo de la escritura, tal como hemos esbozado en la sección precedente:

> "¿Verdad y poesía?. Verdad y realidad. Es lo mismo, porque poesía equivale a realidad verdadera y desnuda" (JARNÉS, ROcc., XLIX, 146, 1935: 237).

Si el texto habla siempre de sí desde un contexto y necesita ser interpretado por el lector, para que el circuito comunicativo quede concluido, el hermetismo al que puede conducir la intrascendencia del arte, girando y girando sobre sí mismo, puede ser roto mediante la *biografía como tarea estética* (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 12). La migración sensible hacia el otro trata de retratar su vida tal como fue ejecutándose en sus actos, es decir, en la apariencia circunstanciada en que consiste el actuar. La biografía desrealiza porque ofrece la trayectoria de una vida, lo cual lleva consigo enfocar los actos según un sentido que descubre

el biógrafo *a posteriori*. Precisamente, la biografía solamente puede dar cuenta de una vida a posteriori. Presentar es su tarea. Por contra, la vida real carece de sentido mientras se va haciendo porque carece de distancia para adquirir la visión del propio acto de irse haciendo. La biografía, no como subgénero literario, sino como estructura narrativa de la vida, puede llegar a cumplir para la novela el papel de "idioma del arte" que Ortega en el "Ensayo de Estética..." elogiaba por su capacidad de hacernos parecer "la intimidad de las cosas" (ORTEGA, 1983, VI: 256). Presencia y narración se aunan en la biografía, ya que el sentido de los actos que se suceden tiene su lugar al aparecer en su realidad como acontecimiento.

2.2. La biografía

2.2.1. *La Gracia: del mito y el amor.*

La vida depurada que la biografía va transparentando justifica la atención que hemos de prestar al mito y al amor. La importancia, por la que estos dos principios pueden aplicarse a la biografía como género literario, radica en que el héroe no depende ya para su construcción de la idealidad épica ni tampoco de la paradójica idealidad realista. La capacidad de Jarnés para parodiar los mitos no ofrece sino el envés de la idealidad: la idealidad en cuanto tal, que suplanta *irónicamente* la realidad, a diferencia de la épica y del realismo. Suplanta, como la épica, aunque conscientemente. Su sinceridad, contraria al realismo decimonónico, consiste en que no pretende hacer pasar por transcripciones de la realidad las imágenes que suscita el fondo de temas mitológicos. El héroe de la biografía se construirá mediante los procedimientos de la <<ficción>> mítica, si nos atenemos a que estos tienen por finalidad trazar su trayectoria <<imaginaria>>, contemplada, y, por tanto, no interior al propio sujeto. Se trata no de llevar a cabo un estudio sobre la función de la mitología en la obra de Jarnés sino de atenerse a poner de relieve la trayectoria que unen el mito y el amor en el valor jerárquico superior de la gracia artística[204]. Nuestra tarea tiene una finalidad primordialmente

---

[204] J.S. Bernstein, en una obra clásica, ha dedicado una sección a analizar este concepto, situándolo a la par que el

descriptiva.

Vida y arte no se oponen sino que, al contrario, se potencian al descubrir los verdaderos límites de ambas. Solamente comprendiendo el arte como arte, con sus propias leyes de armonía y arquitectura, es posible inyectarle la vida. "El arte, en definitiva, según el criterio jarnesiano, es la vida perfecta y trascendida" (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 38) donde los elementos vitales no constituirán la presencia de elementos representacionales sino las fuerzas espirituales y sensibles que configuran la realidad personal de cada hombre. El amor es uno de estos principios sobre los que reposa la tendencia del hombre a buscar su centro de gravedad en el otro. La aspiración a perfeccionarse y perfeccionar lo amado impulsa al logro de la realización integral de la personalidad en un incesante salir hacia el mundo desde la intimidad.

El amor se enlaza con el mito en la Gracia. La gracia armoniza la ligereza y la gravedad del material artístico en una apariencia de libertad que consiste en trascender poéticamente las propias leyes con que el arte decanta la

---

ingenio y la alegría (*grace, wit and happiness*) (J. S. Bernstein, *Benjamín Jarnés*, 118-129). La tendencia a colocar la gracia en el nivel de una serie de procedimientos estilísticos (irónicos, satíricos o deformadores) puede ocultar su carácter constructor de la propuesta narrativa que Benjamín Jarnes quiere canalizar. En *Límites y lecturas* Jarnes señala que "La gracia está sobre el humor, como está sobre la ironía, sobre toda deformación del objeto. La gracia <<forma>> siempre, nunca deforma. No tiene esa faz *jánica* que algunos adjudican al humor. Risa y llanto son para la gracia materiales indiferentes, porque ella los eleva -a ambos- a un plano superior de humanidad" (*Cuadernos Jarnesianos 10*, 13).

vida. El mito es fuente de gracia pues sostiene depurados y organizados, mediante transformación simbólica, las potencias decisivas de la psique humana. La gracia es el momento en que la línea del arte revela en escorzo la profunda humanidad del impulso artístico que, apareciendo bajo forma de imagen, revela las raíces últimas y universales, compartidas y reconocibles, de los valores estéticos.

Ahora bien, la dimensión mítica de la obra de Jarnés no puede ser reducida al estudio de los fundamentos arquetípicos sobre los que descansa. El uso de la mitología, en el caso de Jarnés, constituye un índice cultural que "está en total coherencia con sus criterios estéticos y su cosmovisión" (MARTÍNEZ LATRE, 1989: 130), hasta el punto que puede ser interpretada como fuente de estrategias metaficticas "que establecen una relación erótica entre placer y escritura y celebran el erotismo y el descubrimiento del cuerpo" (FUENTES, 1989a: 73). Con todo, el integralismo defendido por Jarnés en el prólogo de *Teoría del zumbel*, que abogaba por una armonización de las regiones instintiva, racional y espiritual, no entran en contradicción con el fondo antropológico del que se nutre la formación del relato pues

> "la razón y la inteligencia, lejos de estar separadas del mito por un proceso de maduración progresiva, sólo son puntos de vista más abstractos, y a menudo más especificados por el contexto social, de la gran corriente de pensamiento fantástico que vehicula los arquetipos" (DURAND, 1981: 371)[205].

---

[205] Para Gilbert Durand el mito consiste en "un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato" (G. Durand, *Las estructuras*

La gradación que se inicia en el mito y que, atravesando el amor, llega a la gracia incide en la "desrealización" como un medio de aclarar las pulsiones que organizan la obra de Jarnés y que aseguran su íntima aproximación a la alteridad, sea mediante el amor intelectual de la biografía, sea mediante el amor erótico de sus novelas, sintetizados en la relación que el autor entabla con la Gracia a través de sus figuras femeninas, Esther o Eufrosina, incluidas sus encarnaciones legendarias, como es el caso de Viviana. No es extraño, por tanto, que el término "perspectiva" vuelva a aplicarse a la función con que Jarnés llegó a emplear el mito dentro de su organización lírica del universo narrativo:

> "El mito forma parte de la visión perspectivista que adopta este creador vanguardista; quiere llegar con él a un conocimiento más profundo del hombre y de sí mismo, no olvidemos el carácter fuertemente subjetivo de sus novelas" (MARTÍNEZ LATRE, 1989: 132-133).

Dentro de la obra de Jarnés, la perspectiva, como hemos descrito en el primer capítulo, no tiene relación tanto con el *trayecto antropólogico* definido por G. Durand como con la estructuración dualista -paródica y contrastada- que organiza

---

antropológicas de lo imaginario (Madrid: Taurus, 1981), 56). En oposición al estructuralismo, Durand considera que "en el símbolo constitutivo de la imagen hay homogeneidad del significante y del significado en el seno de un dinamismo organizador, y que por ello la imagen difiere totalmente de lo arbitrario" (*ibíd.*, 25). Durand propugna, en consecuencia, un método "que consiste en la *reconducción* del sentido literal hasta el sentido profundo, en entresacar el fundamento mítico-simbólico de cualquier *logos*" (Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos* (Barcelona: Ánthropos, 1990), 32).

el mundo novelesco (BAQUERO GOYANES, 1963: 216)[206].

La crítica ha destacado, en el capítulo "Zoco y bodegón", procedente de la segunda edición de *El profesor inútil*, la teoría que sobre el arte Jarnés exponía mediante su contemplativo profesor ante el mercado de la calle de Atocha:

> "Irá surgiendo el mercado de su propia destrucción. Se apagarán unos y otros gritos, y, ya sereno y puro el aire, nacerá de la nada -y de todo- el arte" (JARNÉS, 1934a: 85).

La vida es el zoco en que se agitan los elementos vitales, dispersos para la percepción del observador. La obra de arte asegura todos los datos de la realidad, incluidos los culturales, que son decantación de ella, en una unidad cuyo eje vertebrador es el punto de vista -el estilo- del artista[207]. La novela desempeña esta labor de modo privilegiado por su capacidad para absorber cualquier clase de productos[208].

---

[206] Para Durand la delimitación del *trayecto antropológico* resulta de la combinación de actitudes sociológicas y psicoanalíticas, de modo que la tarea del hermeneuta se sitúa en "el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social" (G. Durand, 35). Sin embargo, en Jarnés el mito tiene junto a una finalidad estilística, en cuanto formulación del lenguaje y motivos estéticos, una fundamentación macroargumental que procede en términos de un perspectivismo estético-erótico e individualista (M. Baquero Goyanes, *Perspectivismo y contraste*, 216; V. Fuentes, "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación", en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica II* (Madrid: Taurus, 1983): 155).

[207] "La vida es el zoco. La novela es el bodegón" (B. Jarnés, *Salón de estío* (Madrid: La Gaceta Literaria, 1929), 13).

[208] Al final de *Ideas sobre la novela*, Ortega dejaba en suspenso "mostrar cómo es la novela el género literario que mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener", si bien matizaba que, a diferencia de un cajón de sastre, "la dosis de elementos extraños que puede soportar el libro

El arte verdadero somete a una presión tal las sensaciones de la vida que aísla el mundo real con el fin de devolverlo ya transmutado según la claridad del arte.

Dice Jarnés, comentando a Wölfflin, que "valores esenciales son la claridad y oscuridad" de modo que una obra demasiado clara inspira desconfianza porque "pudiera haber prescindido totalmente de cuanto es vida, es decir, de cuanto por naturaleza tiene mucho de mezclado, de turbio, de inasible". En definitiva, el arte nos "exige encontrar el modo de partir firmemente de esa oscuridad hacia un claro sentido" (JARNÉS, 1988, 11: 6). La lucha del artista no se detiene ante los problemas de representación sino ante cómo el modo de representar aclara la sensibilidad de una época. El deseo de un mundo de valores y jerarquías que ayuden a distinguir con claridad las diferencias que existen en la realidad aguza la *creación o recreación de mitos*. El *mito* da *forma definida* a las pulsiones vitales que caracterizan al hombre en sus diferentes facetas. Si para V. Fuentes "en la metaficción jarnesiana hay un continuo rechazo de la ilusión mimética, de la representación y de la reproducción" (FUENTES, 1989a: 70), no puede olvidarse que "el hombre no vive en un mundo puramente <<presentacional>>. Ya la misma percepción tiene un carácter re-presentativo [...]. Toda aprehensión de la

---

depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal" (J. Ortega, *O.C. III*, 418). La novela, como género de enorme flexibilidad en cuanto a la procedencia de sus materiales, debe someterlos a la unidad y totalidad vigente en su intención artística (Aristóteles, *Poética*, 1450b-1451a).

realidad se encuentra marcada por el *metaforismo*, la interpretación o la simbolización" (GARAGALZA, 1990: 58). En el capítulo anterior, fue atendido el proceso de constitución autobiográfica de la ficción. La objetivación lírica (FREEDMAN, 1971: 15), con que Virginia Woolf llega a delinear el momento "como una contracción de los elementos multiformes de la vida en escenas o imágenes significativas" (ibíd.: 254), provoca "la proyección de nuestro espíritu en la atmósfera vital y emocional" del universo imaginario. Este "subjetivismo intraobjetivo" implica en el artista "un poderío que pudiéramos llamar metafórico" (TORRE, 1925: 283), por cuanto produce verbalmente "an imaginative world that has, within its own terms, full referential status as an alternative to the world in which we live" (WAUGH, 1983: 100). En este sentido la imaginación, para Jarnés, es origen de una liberación (DURAND, 1981: 34) pues acierta a conciliar los deseos ("Quiero ser algo *más* que un *hombre*: quiero *ser* un *artista* (JARNÉS, 1930a: 18) con los objetos del ambiente social y natural (la literatura como institución cultural organizadora de sus procedimientos).

La cita de "Zoco y bodegón" continúa con una referencia al Museo del Prado, coherente con la trama de la novela, pues allí se habían citado el profesor y su alumna Ruth. La relación de vida y arte expresada en el espacio del Museo tiene un carácter recurrente. En él se concentran la función social y el encuentro estético. "Irá surgiendo el mercado de su propia destrucción. Se apagarán unos y otros gritos, y, ya

sereno y puro el aire, nacerá de la nada -y de todo- el arte. Porque el viajero habrá llegado conmigo frente al Museo" (JARNÉS, 1934a: 85). La causalidad se introduce paratácticamente. Más allá de un mero recurso de extrañamiento de la construcción gramatical, introduce la correlación existente entre la vida y el arte a través del lugar en que ambos llegan a reunirse. El viajero es también la imagen del lector tematizado dentro de la ficción, de acuerdo a las tres dimensiones que Robert C. Spires distingue en el discurso narrativo (*the text reader, the text act-reader, the real reader*) (SPIRES, 1984: ii).

La tensión del realismo, tal como la concibe Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*, estriba en ajustar poéticamente la realidad actual que por su naturaleza es lo menos poético, aquello que carece del poder aurático, en la atmósfera estética y creadora del mito. "La realidad entra en la poesía para elevar a una potencia estética más alta la aventura" (ORTEGA, 1983, I: 382). La oblicuidad consiste en iluminar el escorzo de realidad e idealidad que se produce en el interior artístico de la obra. La realidad actual inyecta vitalidad al arte cuando logra que este irise nuevos sentidos sobre la materialidad que lo sostiene. Pero desligado de la realidad el potencial artístico perece por cuanto es incapaz de cumplir con su misión de arrojar claridad sobre la realidad, es decir, de interpretar las cosas para arrebatarlas de su materialidad. La relación que el arte mantiene con la realidad provoca el efecto perspectivista, que Baquero Goyanes estudió con tanto

acierto, porque el interés de la representación no consiste en la realidad misma sino en la representación *de* la realidad de los elementos reales (ORTEGA, 1983, I: 387).

El espacio del Museo posee una personalidad bifronte, pues, como veremos con dos ejemplos, se constituye en la obra de Jarnés como un paisaje-personaje. Por un lado, el Museo es el mundo del arte que ofrece destiladas las dimensiones vitales, principalmente la estético-erótica (FUENTES, 1989a: 71). El profesor inútil describe entusiasmado a Ruth los dos senos de la "Maja desnuda" de Goya. La inutilidad del profesor va retrasando el encuentro amoroso con su discípula hasta el punto que esta, embriagada por las explicaciones que el cuadro suscita en boca del profesor, se declara explícitamente y lo arrastra tras de sí, fuera del museo, a la plenitud erótica a que el arte ha incitado (JARNÉS, 1927a: 95-99)[209]. Esa misma actitud pasiva mantiene Julio Aznar al encontrar a Star atada en medio de la carretera, al modo de la Andrómeda pintada por Rubens (JARNÉS, 1929b: 21-29).

Pero también el Museo puede convertirse en un espacio que agosta el impulso vital que el artista pretende modelar. El museo como un espacio cerrado sobre sí mismo desvirtúa su función de paisaje transeúnte por el que el espectador entra en relación con los cuadros, cuya fuerza artística perdura en

---

[209] Ortega opinaba, a propósito de la constitución psicológica del tipo de mujer de Salomé (*El Espectador IV*), que "la mujer normal, no se olvide, es lo contrario de la fiera, la cual se lanza sobre la presa; ella es la presa que se lanza sobre la fiera" (J. Ortega, *O.C. II*, 363).

la medida que estimulan a sus espectadores a vivir según la perfección espiritual a que esos cuadros aspiraban en la intención de sus creadores. En el último capítulo de *Escenas junto a la muerte*, "Archivo de un amor (Edad futura)", Isabel y el narrador protagonista de las sucesivas secuencias, el opositor número 7 del "Preludio", se reencuentran en el museo donde hacía cinco años habían ensayado su amor bajo la iluminación de los cuadros. Su amor era el logro armónico de un paisaje que transparentaba su perfección en una vitalidad incardinada en el espacio de múltiples reverberaciones artísticas. El museo era el marco que "como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real" (ORTEGA, 1983, II: 310-311).

Esta irrealidad, hay que repetirlo, no significa la falta de verdad referencial, sino la transformación de la realidad articulada artísticamente. Ahora bien, el narrador percibe que la armonía artística se alcanza en la actividad creadora. El amor de los protagonistas ha concluido y ha ingresado en ese marco como un elemento más del conjunto. "Apenas somos hoy muñecos humildes de un antiguo conjunto cuya faz integral no conocemos" (JARNÉS, 1931b: 228). Las obras que guardan los museos han de actualizarse en cada nueva obra, en la que confluyen como elementos de enriquecedora potencialidad. El Tiempo erosiona a la par que purifica. El nostálgico destino de la obra de arte para su creador consiste en que aquella se desplaza irremediablemente del centro en que surge hacia su integración en el conjunto:

> "Porque de pronto se nos hace patente la verdad: nuestro amor es hoy otro cuadro del Museo, que sólo aquí puede tener sentido, precisamente aquí donde ayer -hace unos años- nos deleitamos pintándolos" (JARNÉS, 1931b: 234).

La intención del narrador consiste en escapar de la atemporalidad para dejar concluida como obra su vida pasada. Es necesario que "el cuerpo estético quede aislado del contorno vital [...]: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético" (ORTEGA, 1983, II: 311). Tomar la idealidad en cuanto idealidad supone adoptar una perspectiva de profundidad, el camino que el escorzo ilumina entre lo real y lo ideal. Para Ortega la <<novela realista>> no sólo nos hace ver la idealidad como tal sino que describe el proceso mismo en lugar de su objeto -la aventura- (ORTEGA, 1983, I: 384). La aspiración del arte amoroso de Jarnés sitúa al hombre en el punto de vista que aspira a elevarse de la vida al arte. Pero el artista vive en esta tensión, no en su logro:

> "Tiempo, fiel anciano: Expúlsanos de este paraíso de delicias pintadas antes de que este momento atrapado al azar se momifique" (JARNÉS, 1931b: 235).

De este modo, el artista Jarnés aspira idealmente a situar sus obras más allá de toda distinción espacio-temporal y toda separación realidad-fantasía para "superar el mundo cerrado del momento histórico, la circunstancia vital, apartarse del trillado camino decimonónico y sublimar el erotismo de moda, transformándolo en mítica poesía" (MARTÍNEZ LATRE, 1989: 147), a la par que evitando su subsunción como persona real en el mundo fijo y estático del mito como

realidad ideal. El cuadro que llegó a ser el amor de los protagonistas debe quedar en el Museo:

> "Que quede allí, en poder del Tiempo. Que nunca el azar nos empuje a volver a meternos en el marco" (JARNÉS, 1931b: 253)[210].

El reino del artista no es ni la realidad ni la idealidad sino el espacio que media entre ambas: la tensión creadora, la aspiración perpetua de una vida plena, una plenitud siempre próxima y retrasada voluptuosamente[211]. Radica en el esfuerzo de la creación la auténtica relación arte y vida, que para convivir armónicamente necesitan reconocer sus contornos definidos. "Vivir es contemplarse vivir, asistir a la propia, intransferible y actual vida, prepararse a crear la vida futura. No es recordar, es hacer, es proyectar. Y proyectarse en los otros" (JARNÉS, 1988, II: 39). La tendencia a la súbita iluminación artística a través del mito configura un destino que se repite en la obra de Jarnés. Una y otra vez, si el artista posee capacidad vital, debe retomar el ascenso al deslumbramiento que rompe con las escisiones espacio-temporales, como sucede en *Viviana y Merlín*, antes de la

---

[210] Este capítulo de *Escenas junto a la muerte* ha sido tratado desde la función del Museo en la concepción artística de Jarnés. Es una interpretación que no pretende superponerse a la más central y radical que pretende poner en claro la personalidad del narrador-protagonista y su función estructurante del sentido de la novela en su conjunto (véase, por ejemplo, E. de Zuleta, *Arte y vida...*, 208-219).

[211] El tema de la voluptuosidad en Jarnés se engarza en la línea melódica del erotismo. No entraremos en detalles. En los estudios de Mª P. Martínez Latre, V. Fuentes o E. de Zuleta se analiza sin explicitar cómo las ideas sobre la voluptuosidad están enraizadas en la concepción estético-erótica de Jarnés, que ensaya esta definición: "Voluptuosidad es cierta complacencia en el goce de los sentidos" (B. Jarnés, *Cuadernos Jarnesianos II*: 35).

conclusión alegórica del juglar en la "Exhortación" final. En el final de *El convidado de papel*, la recuperación de la infancia perdida -el mito del paraíso- se alcanza en la pasión amorosa, proyectada y alcanzada desde las lecturas del Seminario, de modo que se funden el impulso erótico biológico y la perpetuación de la palabra a través del poder eufemizante de la memoria (GARCÍA BERRIO, 1985: 404-413, 448-456). La plenitud sexual no encuentra en la repetición su aliciente -la escena, contemplada por el protagonista, de los matrimonios burgueses repitiendo mecánica y simultáneamente los mismos movimientos (JARNÉS, 1935c: 147-149). La vida como una aspiración de plenitud permite entender que "no obstante su enfoque idealista, el motivo central que alienta en su obra, la repulsa del carácter represivo de la civilización occidental y, como contrapartida, la aspiración a una ordenación *más* libre y humana de la vida, es hoy un tema de la *más* acuciante actualidad" (FUENTES, 1969 [1983]: 241).

Nuestra intención en todo este apartado no se dirige a atender detenidamente cómo Jarnés construye una teoría del mito en sus novelas, ni tampoco analizar algunos aspectos, ya señalados y descritos por la crítica, de la operatividad de las teorías junguianas sobre el mito[212]. El camino que tratamos

---

[212] Permanece inédita una tesis que de conocerse podría iluminar numerosos puntos sobre el juego que proporciona el mito en la obra de Jarnés: Marion O'Neill, *The role of Myth in the Novels of Benjamín Jarnés*, Brown University, 1967. La aplicación de teorías literarias, psicológicas y psicoanalíticas sobre el mito en la producción de nuestro autor puede encontrarse en el capítulo "Mito, símbolo, sueño y fantasía" de la tesis doctoral de Mª Cristina Guillot, *La Poética novelística de Benjamín Jarnés* (Michigan: Ann Arbor

de seguir se orienta a esbozar los perfiles estéticos del uso que hace Jarnés del mito como punto de partida de su creación novelística. Para determinar tales contornos, realizamos pequeñas calas en algunas de sus obras. Descubriendo las trazas del mito puede seguirse la concepción estético-erótica que culmina en la Gracia.

Según Fuentes Mollá, Jarnés "introduce los mitos en el seno de la novela con el propósito calculado de trasponer la realidad a un plano imaginario" (FUENTES MOLLÁ, 1989: 35). Añade que "el *mito* se constituye en la gran arma, para introducir una armonía estética en el mundo desarticulado que refleja la vanguardia" (ibíd.: 37). La influencia de Ortega se hace notar como incitación al empleo del mito una vez que la nueva conciencia fenomenológica en que se apoya la percepción vanguardista no garantiza una percepción compacta sino fragmentada y dispersa. Esta percepción carece de trascendencia porque depende de quien observa, lo cual no garantiza la universalidad de lo percibido. Se deriva de ello una desconfianza en la capacidad del lenguaje para representar una verdad o una realidad exterior. El lenguaje se convierte en un objeto en sí mismo que pone siempre en juego su impotencia. El modo irónico, desdoblado, que el lenguaje

---

UMI, 1989), 53-81. Una línea de estudio muy provechosa se ha centrado en las ideas que Jarnés expuso en el Prólogo de *Teoría del zumbel* y que desarrollaría en el cuerpo de la novela: Mª Pilar Martínez Latre, *La novela intelectual*, 29-36; "La Mitología en las novelas jarnesianas", *Jornadas Jarnesianas*, 129-147. Es clásico el estudio que dedica a *Teoría del zumbel* Paul Ilie en *Los surrealistas españoles* (Madrid: Taurus, 1962): 226-245.

adopta encuentra en el "ingenio" una protección creadora que resalte su impotencia (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1993: 48-50)[213].

El mito se convierte en uno de los mecanismos del ingenio que trata de aprovechar la conciencia de sus límites. Precisamente se establece un paralelismo con lo que Ortega denominaba "poesía realista". Puesto que "el mito es siempre el punto de partida de toda poesía, inclusive la realista" y en la poesía realista "acompañamos al mito en su descenso, en su caída" (ORTEGA, 1983, I: 387), en el mito vanguardista que utiliza Jarnés seguimos la ruptura de la capacidad de representación del lenguaje. El mito -clásico, bíblico o de la propia tradición literaria española- puede tanto poner irónicamente en cuestión la dignidad convencional de la mitología, y, derivadamente, el rechazo de unas formas de vida burguesa cargadas de convencionalismo (Circe-Cecilia en *Lo rojo y lo azul*, Andrómeda-Carmela en *Salón de estío*, etc) (MARTÍNEZ LATRE, 1989: 133), como la reconstrución amorosa y perfectible del cuerpo de la mujer (Juno, Susana, Esther, Carlota, Rebeca, etc) (PÉREZ GRACIA, 1988).

El mito posee cualidades alquímicas. A través suyo se destilan y se delinean las energías vitales de la sensibilidad humana. La capacidad de recrear mitos, de inyectarles el jugo

---

[213] R. Buckley y J. Crispin, apoyándose en Ramón Gómez de la Serna, consideran que "el humor ya no es una forma de escapar a los problemas de la vida sino, al cotrario, la mejor manera de enfrentarse a ellos" (R. Buckley y J. Crispin, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)* (Madrid: Alianza, 1973), 265.

de la vida, no resulta sólo del descubrimiento de la incapacidad representativa. Puede positivarse la consecuencia caótica de una fractura de la percepción de la realidad, al no no sentirse tal ruptura como un límite de la capacidad humana sino como la recuperación de la infinita riqueza de la realidad[214]. El estallido de la capacidad totalizante de la representación abre el camino a la estilización, es decir, a la posibilidad de percibir multiplicadas las incitaciones generosas de la realidad. La fragmentación de la percepción puede ser aprovechada como recuperación de la amplitud vital que la cultura intenta asegurar ordenando algunos de sus elementos según perspectiva. Para Jarnés, "realismo es dispersión, multitud de cosas en torno a los hombres... Un novelista ha de ser constructor, ordenador de esas cosas alrededor de un eje, etc" (JARNÉS, 1988, 10: 58).

Por el mito circulan purificándose los datos de la vida. El mito ya aceptado literariamente, como los que emplea Jarnés, consiste en renovarlos según el rebosamiento de la propia vida. Ortega afirmaba en un brindis realizado en el café de Pombo que "una de las formas más esenciales del lujo vital es la creación de mitos. Por eso, toda época de vitalidad ascendente es gran inventora de mitos". Y concluye que

> "El mito es un regalo que hacemos a la sórdida realidad y como una inyección de fantasmagoría que

---

[214] Para Luis Garagalza, la mitocrítica presenta la creación literaria "comon una reminiscencia poética del mito (y, correlativamenteme, la *escritura* como una *lectura*)" (L. Garagalza, 192).

> ponemos a las cosas, las cuales quedan entonces cargadas de reverberaciones y chisporroteos sublimes o bufones" (ORTEGA, 1983, VI: 227).

Apenas crea Jarnés mitos propios, pero somete a profunda revisión los mitos que recibe y los elabora según su personal concepción estético-erótica. Al recrear los mitos, sutiliza las posibilidades de interpretación del mito según un intento de profundizar en el conocimiento del hombre a través de su propia actividad creadora. La lectura de los mitos que Jarnés lleva a cabo no se ajusta a un patrón convencional sino que "da consistencia y coherencia a sus propias criaturas, que se mueven en el mundo novelesco" (MARTÍNEZ LATRE, 1989: 132).

La seriedad o la parodia en el tratamiento de los mitos, procedimientos tan antiguos como la propia literatura, constituyen el nivel de superficie que patentiza lo que late en los mitos, la aspiración a someter la vida no a un orden de reglas sino a su potenciación plena, vista en su puro esfuerzo o en las quiebras que ofrece. La crítica del mito secciona y pone de relieve el proceso idealizante que encierra todo mito.

Así, por ejemplo, el *Discurso a Herminia*, que inagura la edición de 1934 de *El profesor inútil*, oscila siempre entre realidad y mito mostrando en el propio proceso creativo continuas autorreferencias a la energía que libera el proceso mítico. El proceso de síntesis que la alquimia busca se asemeja a lo que Jarnés entiende por mito:

> "Porque el mito sale del hombre, sube al dios o subdios y baja de nuevo al hombre. Mito es un poco de humanidad pasada por el cielo. Sin fiebre humana

> no pudo jamás haber mitología. Sin mitología, la vida humana apenas hubiera sido un poco de savia, unos humores que van y vienen" (JARNÉS, 1934a: 18).

Un alumno del profesor, Juan, se convierte en Jacinto, a lo largo de la narración que incluye el mito, hasta el punto que en un momento dado ya no se produce el juego previo de nombres sino que es propiamente Jacinto (p.29). La escritura va deslizándose de la inicial situación en que se contrasta humorísticamente la vida rural de los gañanes con el mito, pasando por la etapa intermedia en que el mito empieza a cobrar forma, hasta el triunfo definitivo del mito en un presente incondicionado y superador de la muerte: "Caminaba hacia un juego de pelota. Y no se llama Juan, se llama Jacinto" (p.28)[215].

El carácter reflexivo e irónico reaparece al final, si

---

[215] Georg Simmel atribuye a la aventura esta capacidad de sobreabundancia vital puesto que la atmósfera de la aventura, que se distingue de todos los fragmentos de la vida por el hecho "de que algo aislado y accidental pueda responder a una neesidad y abrigar un sentido", "es un presente incondicional, el desbordamiento del proceso vital en un punto que no tiene pasado ni futuro y que, por lo tanto, concentra la vida en sí con una intensidad que a menudo resulta de algún modo indiferente ante la sustancia del proceso" (Georg Simmel, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (Barcelona: Península, 1988), 14, 23). En un sentido orteguiano, Jarnés considera que que, "mientras la aventura es un ingerto [sic] de vida, o un poco de vida más intensa", "todo nuestro afán debe ser éste: llegar a la plenitud de lo que somos. En la cima de esa plenitud está la gracia", de modo que, a diferencia de la aventura, que resulta de una combinación azarosa, la gracia domina lo efímero porrque, si "la aventura es un injerto, la gracia es como el zumo de la planta original" (B. Jarnés, "Sobre la Gracia Artística", [Conferencia pronunciada / por Don Benjamín Jarnés / el día 8 de abril de 1932, / en el Centro de Intercambio / Intelectual Germano-Español] (Madrid: [s.e.], 1932). Para Jarnés, en el mito se encuentra destilado las gotas de este zumo, "un poco de humanidad pasada por el cielo".

bien nunca ha estado ausente. Ha potenciado la ilusión de la caravana de imágenes del mito de Jacinto y Bóreas. No debe olvidarse que este discurso tiene un destinatario concreto, Herminia, que reaparece como protagonista femenina en "Mañana de vacación", sobre la que el narrador ya ha ejercido una labor de mitificación al convertirla en una walkiria.

Mito y realidad no pueden en último término desgajarse porque la vida humana conforma su aspiración de perfección en el diálogo con la divinidad. "La tierra es una deficiente copia de los cielos" (p.30) en un sentido platónico, que se encarna en la realidad. La vida humana sólo adquiere sentido por la dirección espiritual proyectada que el mito proporciona. Sólo porque estamos rodeados de mitos nuestra vida se levanta de la materialidad hacia un esfuerzo tenso e inmanente de plenitud. La realidad sigue presente y latiendo, porque los mitos están hechos de la sustancia de nuestra vida. Quien muere en el juego de la pelota no es su alumno Juan sino su transustanciación mítica.

El profesor se ha convertido también en un personaje mitológico, Apolo, dios del sol. "Nada, entonces, me importaban los mitos; pero el mito es algo inexorable" (p.29). El "deber mítico" de visitar la tumba de su alumno procede de la transformación de la realidad que encierra un enfrentamiento tácito, en que se insinúa la homosexualidad de Juan, entre el profesor y Ceferino-Bóreas, el amigo de Juan. La pelota que mata a Jacinto estaba dirigida, por celos, al

profesor-Apolo. La variación de la versión habitual del mito, sostenida por Juan Pérez de Moya, citado en el pórtico del Discurso[216], culmina con el fracaso, la inutilidad del profesor, al margen de implicaciones psicoanalíticas. Juan "había de convertirse luego en un mozo de mulas" (p.24). Deposita sobre la tumba "mítica" la flor de la amistad "por la vanidad impertinente de un revendedor de cultura, que él toma por sol" (p.41).

Sobre "Dánae", prólogo de *El convidado de papel*, han sido comentados algunos aspectos a propósito de la constitución autobiográfica de los personajes de ficción. Prólogo clásico en el análisis de la funcionalidad que el mito posee en la obra de Jarnés, el juego con el mito y su humanización, enriqueciéndolo con nuevas connotaciones, posibilita el camino de madurez erótica en el niño Julio de modo que "la mujer se erige, como anunciaba la cita orteguiana que preside la obra, <<en la labradora del sentimiento>>", a la vez que que el final de la novela remite al origen infantil de anonadamiento orgásmico en que "Jarnés trata de recuperar su infancia perdida, su propio yo, que cobra en la evocación mítica toda su trascendencia" (MARTÍNEZ LATRE, 1989: 139, 147). La heroína sin nombre, "que da luz -una luz ardiente, plena- a la infancia nebulosa de Julio" (JARNÉS, 1935c: 258) no es Dánae ni Eulalia sino el jugo vital exprimido del mito.

---

[216] Juan Pérez de Moya, *Philosofía secreta*, Libro II, capítulo XX (Madrid: Cátedra, 1995), 269-271.

La melodía erótica, que guía el prólogo y la novela entera como un deseo de emancipación de las formas represivas del Seminario, se sostiene sobre el tono de la voluptuosidad. La voluptuosidad tiene como enemigo principal a la velocidad. El deseo veloz arrebata tiempo a la muerte arrancando instantes. Por el contrario, la voluptuosidad es una "forma de vivir intensamente" (JARNÉS, 1988, II: 36), en que el voluptuoso se detiene morosamente en los instantes presentes. La voluptuosidad es creadora en la medida en que detenerse ante un objeto impulsa a hacerlo pasar por el eje de nuestra existencia (ibíd.: 57). Conocer el objeto es contemplarlo largamente, descubrir sus perfiles y engendrarlo en sus múltiples reverberaciones (ibíd.: 60). El objeto vive necesitado de la atención de un contemplador que ilumine sus sus riquezas.

Si Eulalia, que siente el goce voluptuoso que Julio le proporciona, se convierte en Dánae -irónicamente "por prescripción facultativa" (JARNÉS, 1935c: 32)- se debe a que Julio ha adquirido la condición de niño divino. Sus manos engendran voluptuosamente el mito de Dánae en Eulalia, "un poco de humanidad pasada por el cielo". Julio enfebrece el cuerpo de Eulalia, único modo de que la mitología pueda existir. Del mismo modo, Julio puede descubrir intuitivamente el poder de sus manos en los senos de Eulalia, no sólo porque "ha visto los de todas las mozas del pueblo" sino porque también "ha visto uno celeste, el de María de Nazaret, sentada en una nube de madera, azul y plata, en medio del gran retablo

de la iglesia. María, que estaba dando de mamar al niñito, atiende a la invocación de un monje, a quien luego llamarían Dulcísimo, porque María retira el seno del infante y se lo ofrece a su devoto, dulcificándole para siempre el estilo" (ibíd.: 33). Es decir, "sin mitología, la vida humana apenas hubiera sido un poco de savia, unos humores que van y vienen" (JARNÉS, 1934a: 18). La ironía que produce la rotura de la talla virginal sitúa siempre el mito desde una perspectiva de idealidad amenazada de destrucción, pero que goza de un plus de vitalidad que sólo la vida del espíritu puede otorgar:

> "hunde sus manos en la crispada hondura y comienza a remover el oro puro, titilante, acumulada en ella por el sol. Sus manos apenas forjadas, que ya se adiestran en modelar la materia viva. Preciosas manos de infante que han tocado el oro de los dioses llovido sobre la epidermis fugitiva de las rosas humanas" (JARNÉS, 1935c: 34-35)[217].

Esta relación de gozo primigenio y divino está asociado a la idea de juego. Eulalia recupera alegre la conciencia:

> "Julio aún no llega a comprender... Acaso rompió algún resorte, hizo saltar alguna rueda. Se aparta, tembloroso, creyendo haber estropeado el mecanismo del juguete más lindo de la tierra. Y se mira atónito las manos, esas manos tiernas de niño, maravilloso instrumento por quien despiertan en la piedra y en la carne los ímpetus eternos del arte y del amor" (JARNÉS, ibíd.: 35)[218].

---

[217] Extraordinario es el pasaje de *Lo rojo y lo azul* en que Julio Aznar se siente atrapado y absorbido sexualmente por la ciudad de Barcelona a la que contempla desde su puesto de guardia en Montjuich (Marion O'Neill, "The Role of Sensual in the Art of Benjamín Jarnés", *Modern Language Notes* 85 (1970): 262-268).

[218] En su momento hemos destacado la importancia del fundamento lírico de la novela como un reticulado de imágenes que proyectan las percepciones del protagonista, de modo que "la ficción lírica, así, es una instancia especial de la novela de conocimiento" (R. Freedman, 347). Para Ortega "no son las sensaciones -los átomos psíquicos- quienes pueden

Encontramos la reunión de los elementos sensibles con la libre determinación del arte y del amor como principios arquitectónicos que rigen estéticamente a aquellos. La influencia de F. Schiller, que Víctor Fuentes reconoce en la obra de Jarnés[219], se deja notar en su concepción del erotismo.

Para Schiller el impulso de juego procede de armonizar el impulso sensible y el impulso formal, es decir, convertir en real la libertad y autonomía del hombre y someter mediante la forma lo real a la ley de la necesidad (SCHILLER, 1990: 201). Ambos principios, sometidos a su vez a un principio de acción recíproca, se engloban en el impulso de juego, donde el hombre ve cumplida su humanidad porque la belleza que surge de la relación dialéctica de los dos impulsos, sensible y formal, produce la belleza como única representación posible de la

---

aclarar la estructura de la persona, sino viveversa: cada sensación es una especificación del todo psíquico" (J. Ortega, *O.C. II*, 452). De este modo, la estructura de imágenes, de contenido mítico, que va configurando el mundo novelesco jarnesiano no viene explicada por la inclusión de estos elementos aislados en una estructura sino por el nivel macroargumentativo que descubre en la mitología, junto a la posibilidad de trascenderse y eternizarse el artista, el medio de "dar consistencia y coherencia a sus propias criaturas, que se mueven en el mundo novelesco" (Mª Pilar Martínez Latre, "La mitología en las novelas jarnesianas", *Jornadas Jarnesianas*: 132). Amor y arte, lenguajes concebidos como <<epifanías de sentido>>, estructurarían materia y forma como <<estructura estructurante>> (L. Garagalza, 31).

[219] "Aunque no he encontrado en la obra jarnesiana de los años treinta una referencia directa a *Cartas sobre la educación estetica del hombre*, de Schiller, en la entrada correspondiente al autor en la *Enciclopedia de la literatura*, dirigida por Jarnés en el exilio mexicano, se dedica gran atención al libro" (V. Fuentes, "Jarnés: Metaficcción y discurso estético-erótico", *Jornadas Jarnesianas*: 72). Es muy probable que Jarnés manejase la traducción que Manuel García Morente realizó para la edición en castellano de la obra de Schiller publicada en Espasa-Calpe en 1920.

libertad en la apariencia (ibíd.: 231). El hombre se goza en la apariencia porque él mismo engendra la apariencia. El impulso de juego apunta a la creación de formas que aparentan autonomía gracias al reino de la imaginación. Cuanto más autónoma sea la forma más amplio será el reino de la belleza, a la vez que se protege los límites de la verdad, porque no se puede "purificar la apariencia de la realidad sin liberar a la vez la realidad de la apariencia" (ibíd.: 351). La apariencia es estética sólo si es sincera y si es autónoma, es decir, si, lejos de toda seriedad, reconoce que no es la realidad sino sólo la apariencia de su condición cambiante y, a la vez, posee por su condición apariencial la permanencia formal.

El arte y el amor, igualados a la misma altura, como principios de la belleza se armonizan con los elementos sensibles en la apariencia estética del mito. El mito revela la condición humana como una tendencia a la divinidad. Para Schiller, esta tendencia se revela en que el hombre es un ser en incensante transformación, de modo que "sólo transformándose *existe*, y sólo permaneciendo invariable es *él* el que existe" (ibíd.: 197). La divinidad es lo que es porque siendo es eterna. El hombre es lo que es porque está siendo, porque es eterno en su devenir. El arte y el amor se encaminan a suprimir el tiempo en el tiempo, a conciliar la variación con la identidad (ibíd.: 225). El instante de la plenitud estética (artística y amorosa) que realiza el mito no coincide con la atemporalidad sino con la vivencia del presente absoluto. La forma plena de la obra de arte se sostiene en una

libertad en la apariencia que se encuentra más allá de cualquier determinación temporal porque subsiste en el tiempo y de cualquier determinación espacial porque se basta a sí misma en la apariencia.

Como centro estético de absoluto presente, la obra de arte es un ocio divino en que la vida se ofrece depurada en la arquitectura de la forma. Las leyes físicas de la vida se aquilatan en las leyes de la construcción artística -autonomía y libertad- mientras que las leyes formales someten su arbitariedad a las naturales -la materialidad, la inercia. El impulso de juego libera al hombre física y moralmente porque, actuando conjuntamente, reconcilia las exigencias de los sentidos y de la razón en la unida estética, de modo que las emociones ajustan su dinamismo a la intención formal y las leyes artísticas atienden los intereses de los sentidos (ibíd.: 226-229). Por ello, no extraña que, en la escena del Museo que comentábamos a raíz de *Escenas junto a la muerte*, el narrador encontrase en el tiempo el aliado que guarda la plenitud en un instante eterno que no puede repetirse y que perdura no mediante la repetición del devenir sino en la totalidad plena en que el arte escapa al tiempo dentro del tiempo. De modo semejante en el amor, la liberación del cuerpo no es un abandono a la arbitrariedad física o moral sino su superación en el eje de preferencias que estimulan la vida. Por ello, la reconciliación de Matilde y Arturo en *Locura y muerte de Nadie* permite una relación sexual plena porque Matilde ha mostrado a su amante una intimidad rica vitalmente.

El amor no sólo se reduce a dos cuerpos que se buscan sino dos cuerpos que se eligen:

> "Un poco más tarde, hunde Arturo su cuerpo desnudo entre oleadas de blancura que definitivamente lo anegan. Va a asistir a una catástrofe. Pero de entre los escombros brotará, como siempre, una vida más pujante, más depurada" (JARNÉS, 1965 [1929c]: 1547).

La experiencia de instantaneidad del tiempo no supone que en el juego artístico y amoroso se pierda la conciencia sino que mediante la supresión del tiempo en el tiempo, como un don del instante estético, el hombre, artista y amante, alcanza la intuición completa de su humanidad como una tendencia a la divinidad (FEIJÓO, 1990: LXVII-LXVIII).

En *Viviana y Merlín*, dice Fuentes, <<da Jarnés plasmación artística, en forma alegórica, a la dimensión estético-erótica que rige el mundo de su creación [...]. La razón dominadora se convierte en una razón sensual, abierta a la receptividad, a la contemplación y al gozo>> (FUENTES, 1983: 242). En la leyenda de Viviana y Merlín Jarnés recurre al mito y a la experiencia estética para alegorizar el conflicto permanente en su obra y que finalmente quiere resolver, al menos en su nivel textual, entre la gracia y la razón, la sensualidad y la inteligencia o el lirismo y la ironía (GRACIA GARCÍA, 1988: 20-23; GULLÓN, 1984: 108-117).

Al recobrar el mundo medievalizante, la distancia entre el pasado y el presente queda agotada en el instante de la escritura que permite la armonía de la gracia y la razón. Del mismo modo se asegura la coetaneidad de Viviana con el juglar

de nuestros días, que cierra la obra en la edición de 1936 (JARNÉS, 1994: 227) y que remite al <<narrador ficto>> del prólogo (MARTÍNEZ LATRE, 1979: 86-87). Armonía y coetaneidad se funden en el espacio atemporal y mítico que produce la ficción en cuanto creadora de realidades imaginarias. El desplazarse del autor desde su presente al mundo de San Alejo para transformar su biografía según la nueva óptica constituye ahora un desplazarse hacia un espacio de confluencia donde el presente no esté ya amenazado por la inestabilidad del tiempo. Superando la mera referencialidad extensional de finalidad mimética, Jarnés parece alcanzar al acabar *Viviana y Merlín* un espacio imaginario que combate la angustia y el temor de la pérdida (BACHELARD, 1970: 27).

En esta dirección, habría que matizar la afirmación de Fuentes, para quien <<al igual que la mayoría de los escritores del 27, la obra de Jarnés está sustraída de toda preocupación religiosa>> (FUENTES, 1983: 248). Ciertamente, la obra de Jarnés exalta la libertad y la realización *integral* humana, más allá de represiones de cualquier tipo: religiosas, políticas o sociales. Sin embargo, no supone una sustracción a la preocupación religiosa sino su inmersión secularizada en una preocupación *estética* que, en definitiva, se arraiga sobre una concepción personal de la existencia humana. En *Viviana y Merlín* no puede pasarse por alto que la transformación y armonía finales sólo son accesibles a través del mitema del *tránsito*: un tránsito que es el camino hacia la plenitud o hacia la condenación inmóvil. Viviana inmoviliza a sus

perseguidores con el conjuro con que antes había introducido a Merlín en un *descanso* que no es eterno sino momentáneo:

> "-Duérmete ya, viejo mío, hasta que definitivamente podamos los dos, fundidos en uno, dominar la tierra. Descansa ahí mientras yo enfurezco y petrifico a estos hombres de hierro y cuero. Yo volveré por ti cuando de todos ellos sólo quede su sentido decorativo" (JARNÉS, 1994: 214).

La "dormición" de Merlín tiene el poder del tránsito. Al huir Merlín con Viviana no está preparado todavía para la fusión de su sabiduría con la gracia de aquella. Son seres reunidos pero todavía no entregados en la presencia sin tiempo de la relación, que es siempre reciprocidad (BUBER, 1993: 14). Su "resurrección" sólo es posible a través de la inmovilidad del arte, de la superación instantánea del tiempo en la plenitud de la piedra traspasada por el erotismo o de la carne por el arte. El cruce en quiasmo de ambos revitaliza la existencia "establishing a unity between contemplation and loving, between intelligence and the instinctual" (O'NEILL, 1970: 267)[220].

En su transformación, el conjuro artístico tiene no sólo el poder de convertir la vida en piedra sino sobre todo el de

---

[220] Según J. Villegas, "el mito sirve de <<mensajero>> de concepciones del mundo y de la vida determinadas por el contexto histórico de su vitalizador" (J. Villegas, *La estructura mítica del héroe* (Barcelona: Planeta, 1973), 17). Los mitemas de paso o iniciáticos, que Martínez Latre ha rastreado (*art. cit*: 139-145), se concretan en *Viviana y Merlín* en el acceso al espacio glorioso del presente artístico, donde se ha producido una reconciliación de las potencias humanas. Este acceso mítico se logra desde el interior de la mitología que interviene "en la organización de la estructura novelesca (como armazón arquitectónica) y conformar la trama, cuando los personajes reproducen un episodio mitológico" (*ibíd.*: 143).

convertir la piedra en vida. La muerte de Jarnés no proviene de una *pasión* de sufrimiento sino de una *pasión* amorosa que encuentra en la muerte un breve paso de *purificación*. La inmovilidad de la piedra se trueca forma ágil, desprendida ya de sus viejos lastres y constituida en un mundo donde la forma se convierte en expresión directa de la idea: <<¡Hacer vivir la piedra, hacerla entrar en la zona del espíritu, castigarla, domeñarla como a un cuerpo asceta, para hacerla dócil instrumento de una idea! [...]. Con un dulce salmo, como un versillo insinuante del Cantar, Viviana repite rítmicamente su conjuro. Y todo se va transfigurando [...]. *De pronto, la glorieta va adquiriendo una expresión de eternidad*>> (JARNÉS, 1994: 218-219) (la cursiva es mía). La comunión de gracia y sabiduría se produce en el encuentro transformador de ambas por obra de la primera:

> "¡Divino conjuro!. La piedra ya no es ese pobre cuerpo pesado que tiende a hundirse en el polvo, sino un ímpetu sabio y gracioso que tiende a rasgar el cielo. ¡Gracia y sabiduría!" (JARNÉS, 1994: 219).

En una conferencia sobre el amor en la novela Jarnés hacía resaltar que *el deber primero del novelista consiste en* interpretar un fragmento de la vida. De la riqueza de los temas vitales se deduce la variedad y riqueza novelística. El amor modela la vida delineando su sentido. Frente al angostamiento vital, el problema erótico traza la voluptuosidad de la existencia como engendradora de fuerzas vitales que se expanden (JARNÉS, 1934b: 266). De ahí que si toda vida sin clave es falsa, la novela también necesita "inventar un orden, una clave, y el orden y la clave sólo

puede presentarlos un profundo conocimiento del "documento humano" y de sus resortes generales de acción" (ibíd.: 267). Lo único que no puede ser inventado en la novela es la irradiación vital (ibíd.: 269), de tal modo que la acción radica en el choque entre espíritus y pasiones. Dar forma narrativa a las anécdotas en que se resuelven esos choques es descubrir, realizar "ejecutivamente" la relación de las pasiones, que se sustentan en su carácter expansivo.

Por esto, el amor solo no es un índice de vitalidad. El amor desempeña su labor vital en la acción. Los caballeros que persiguen a Merlín son petrificados por la gracia que encarna Viviana porque su intento atenta contra la fuerza enajenante del amor. En cambio, la parálisis de Arturo, Lanzarote y Ginebra "es de otro linaje. Porque es el alma lo que tienen paralítico: el amor ha petrificado dentro de ellos los resortes, las palancas, las espirales de la acción" (JARNÉS, 1994: 215). No pueden olvidarse los atributos que Ortega aplicaba al amor, a saber: "que es un acto centrífugo del alma que va hacia el objeto en flujo constante y lo envuelve en cálida corroboración, uniéndonos a él y afirmando *ejecutivamente* su ser" (ORTEGA, 1983, V: 559)[221]. En el caso de

---

[221] Aunque reunidos en volumen en 1940, *Estudios sobre el amor* recoge trabajos que Ortega escribió entre julio de 1926 y julio de 1927. El estrecho contacto de Ortega con Jarnés a través de su tertulia de la revista de Occidente y la propia comunicación de sus escritos justifican estos puntos de contacto. Por otro lado, una serie de ensayos y trabajos que se publican en estos años demuestra el interés científico por el tema del erotismo y, en general, por los temas eugenésicos. Gregorio Marañón publica en 1926 su famoso *Tres ensayos ensayos sobre la vida sexual*. En 1929, Novoa Santos da a la imprenta *La mujer, nuestro sexto sentido*. En 1934 se celebran

Merlín no se alude a la parálisis sino al sueño de piedra. El tránsito de ese sueño al que, por amor, Viviana también se entrega espera la fusión: "Duérmete ya, viejo mío, hasta que definitivamente podamos los dos, fundidos en uno, dominar la tierra" (JARNÉS, 1994: 214).

La aspiración a la compenetración cósmica se resuelve eróticamente en la pérdida de la identidad social. Así creemos que debe considerarse el anegamiento en "la deliciosa claridad del siempre anónimo convidado de papel", "en las oleadas blancas" de Arturo al perderse en los brazos de Matilde o en la ciudad sobre la que Julio quisiera caer "como sobre una amante de mil brazos, de gestos innumerables, en una frenética red de senos temblorosos" (JARNÉS, 1980: 87). La identidad social queda despedazada ante el abrazo primigenio de hombre y mujer que se confunden en una unidad humana. La pulsión amorosa descompone el universo para reconstruirlo en el reflejo de la unión sexual. Así, en *Paula y Paulita*, después de que "he perdido el sentido arquitectural del universo, al perder la clave del gran arco; y, rota ya la cúpula, sólo me resta ya jugar al ajedrez con las dovelas"

> "Paula es ya sólo un complemento de mi carne. Mientras se deja penetrar dulcemente, puede tomar el gozoso latido cósmico por el alba de un verdadero amor" (JARNÉS, 1929a: 137, 143).

La fusión de los amantes no implica la perduración de sus

---

las *Primeras Jornadas Eugénicas Españolas*, en que participan especialistas de los más diversos campos. Las conferencias fueron reunidas en dos volúmenes titulados *Genética, Eugenesia y Pedagogía sexual* (Madrid: Morata, 1934) (Enrique Noguera y Luis Huerta, directores).

relaciones. Más aún, se rechaza la institución matrimonial como camino burgués de adaptación social. En *Lo rojo y lo azul*, Julio huye de Cecilia, porque, como una nueva Circe, pretende absorberlo en la vida alienante del comercio de pompas fúnebres. En *Paula y Paulita*, Mr Brook se siente agotado por las dos mujeres que "eran, son, serán una misma" (JARNÉS, 1929a: 173): la adúltera que pretende recuperar a su amante como sucedáneo del esposo y su hija que desea entregarse al amor. En *El Profesor inútil*, Carlota quiere, como en las novelas realistas burguesas, que haya un epílogo, el matrimonio como punto final de la relación amorosa (JARNÉS, 1934a: 164).

En *Locura y muerte de Nadie*, Arturo contempla distanciada e irónicamente su papel en el triángulo amoroso de un matrimonio fracasado y un amante, socio del marido (Alfredo) (JARNÉS, 1965 [1929c]: 1433-1440). La contemplación de su relación con Matilde como novela blanca es un índice de ficcionalidad, pero también de deshumanización (PÉREZ FIRMAT, 1982: 125)[222]. No se trata de establecer un paralelismo entre novela y mundo sino que el índice deshumanizador amoroso marca igualmente la autosuficiencia ficticia del amor. Arturo contempla la escena, "y todo el que verdaderamente contempla,

---

[222] G. Pérez Firmat invita a leer esta novela siguiendo los elementos autorreferenciales que configuran la ficción como un mundo que llama la atención sobre sí mismo y que pone de manifiesto la ruptura del nexo entre novela y mundo en su representación. Preferimos en este momento destacar cómo el problema erótico resuelve "la novela -escrita o por escribir- de nuestra vida" (B. Jarnés, "El amor en la novela", Libro de las *Primeras Jornadas...*, vol. 2º, 266.

termina por desgajarse de lo contemplado" (JARNÉS, 1965 [1929c]: 1438). La aparente indolencia emocional de los personajes de Jarnés, la cual les impulsa a nuevas relaciones, no estriba en debilidad o ansiedad eróticas. Al contemplar superan lo contemplado y no se permiten someterse a los influjos y poderes del enamoramiento; este, como el instinto sexual, son mecanismos automáticos necesarios, no obstante, para toda la vida superior del espíritu (ORTEGA, 1983, II: 27; V: 577). Arturo piensa entonces que:

> "Será preciso eliminarse, cautamente, aun a trueque de agudizar el drama. Tres meses de ternura amorosa comienzan a agotar sus posibilidades de tragedia. Como otras veces, renuncia al goce que acaba de disfrutar. Todos sus propósitos podrían medirse por su distancia al deleite.
> Fatigada, en declive, su carne obedece, sumisa, al imperativo del espíritu" (JARNÉS, 1965 [1929c]: 1437).

Arturo alcanzará la plenitud de encuentro con Matilde cuando esta le muestre su verdadera intimidad (ibíd.: 1540-1547). Tras ese encuentro Arturo renuncia a Matilde que ha descubierto un nuevo amor en su primo Patricio: "No debo ir. Mi novela ha concluido. Que comience Patricio la suya" (ibíd.: 1569). La novela concluye con Arturo "contemplando de hito en hito las estrellas, intentando vagamente encontrar el rumbo de la suya. Escucha, entonces, un gran silencio. Es el preludio de un canto nuevo. Allá, en Los Olmos, comienza la novela" (ibíd.: 1570). El desplazamiento de la renovación amorosa fuera del propio texto apunta a la incesante renovación de la ficción que encuentra en el erotismo una imagen de sí mismo

(SCHOLES, 1979: 25-28; GASS, 1989)[223]. Jarnés afirmaba en *El profesor inútil* que "la mejor novela queda siempre inconclusa, porque el autor no puede dictar desde la tumba los últimos capítulos" (JARNÉS, 1934a: 164). Para Scholes la proyección sexual del acto de escribir incita a distinguir entre el contenido, que tiene que ver con las actitudes e ideas presentadas a través del lenguaje de la ficción, y el significado del acto de ficción que, como el amor, tiene que ver con la experiencia compartida por el escritor y el lector. Este no puede obtener por aprendizaje ese significado sino que, partiendo del contenido comunicado lingüísticamente, establece una relación para la que no basta la libertad interpretativa porque sólo en el espacio de relación cobra su significado la obra (SCHOLES, 1979: 27).

En el terreno del contenido, renunciar a un amor no supone sólo el relato de una historia fracasada sino el reconocimiento de la consistencia misma del amor. La ilusión de perennidad que el amor produce en su plenitud -como en el caso de la unión amorosa de Julio y Paula- procede del amor mismo, al consistir esta plenitud "en el goce de no percibir reserva alguna y sentirse transido íntegramente por la persona a quien se ama" (ORTEGA, 1983, II: 144), de modo que el instante se dilata virtualmente en una eternidad que es

---

[223] En la novela "sólo una cosa es necesaria: la vida. Interpretar un fragmento de la vida; describirlo al menos: éste es el primer deber de un novelista". El amor "es el punto de cruce de todos los temas vitales, de modo que "según resolvamos el problema erótico, así será nuestra novela, y la novela -escrita o por escribir- de nuestra vida" (B. Jarnés, "El amor en la novela", 266).

presente absoluto. Respetando los derechos de la ilusión como haces esenciales y propios de la vida, puede delinearse la separación entre la realidad cambiante de las experiencias eróticas y la ilusión de que cada una de ellas durará eternamente. Amar no depende del juramento de los amantes sino que él mismo jura no admitir la posibilidad de un universo donde el objeto esté ausente (ibíd.: 143).

La contraposición de Arturo con Juan Sánchez, entre alguien que aspira a perder su identidad y, sin embargo, posee una personalidad y aquel que aspirando a una personalidad no tiene identidad, encuentra en el amor una de sus justificaciones. Arturo indica a Juan Sánchez que no somos nosotros quienes constituimos nuestra personalidad sino que "nuestra firma y rúbrica la vamos dejando nosotros en el pecho de los demás, en la medida que influimos en su vida. Nuestra personalidad está repartida entre todos los pechos que nos aman o nos odian. Nada llevamos con nosotros: son los demás quienes fabricaron y guardan nuestra personalidad" (JARNÉS, 1965 [1929c]: 1555). La renuncia final de Arturo a Matilde incide en la capacidad de ilusionamiento que el amor potencia. Al quebrarse la ilusión de la absoluta presencia del tú al que se ha abierto el espíritu, se manifiesta la distancia entre la idealidad y la realidad del amor purificado en la contemplación del perfeccionamiento espiritual a que conduce[224]. La tensión de ambos polos ilumina la constitución

[224] Para Martin Buber, "Yo llego a ser Yo en el Tú, al llegar a ser Yo, digo Tú" (Martin Buber, *Yo y Tú* (Madrid: Caparrós Editores, 1993), 17).

del arte o el erotismo como la aspiración dialéctica y siempre renovada a la claridad y perfección.

Los sucesivos fracasos amorosos del profesor inútil no perturban su seguridad sino que le incitan a nuevas aventuras amorosas. Evita la curva melodramática descendente de sus historias amorosas al aceptar la condición ideal del amor. Como la vida, que es un ansia proyectada de intensidad, el amor traza sus propias líneas que tienen un origen y un final. La fuerza del arte y del erotismo radica en que triunfan sobre la amenaza de la muerte al sublimar su temporalidad. La absoluta comunicación del instante erótico como el artístico supera el tiempo al instalarse definitivamente en su intensidad. El instante vale porque es y no deja de ser. No por ello deja de reconocer el profesor inútil su carácter ficticio: es el instante de la idealidad, del mundo imaginario que el hombre quiere habitar. El reconocimiento de esa idealidad acepta el fracaso amoroso sin patetismo. Cuando Carlota, en "El río fiel", zanja su historia amorosa, el profesor adopta la metáfora del amor como una papeleta convertida en un barquito de papel. Nada grave ni serio afecta al amor, una invención infantil de mundos sobre los que gravita su propia condición ficticia, al igual que la identidad que ha fructificado en los personajes amantes. Si "yo con las cartas de amor construyo siempre lindos barquitos de papel" "mi nombre se borrará el primero, porque estaba escrito a lápiz" (JARNÉS, 1934a: 142, 167). Para Oostendorp, los temas del amor y el mito confluyen "En resumen", el

epílogo de la segunda edición de *El profesor inútil*, donde se funden las posibilidades del amor erótico y una teoría sobre la construcción del héroe novelesco en una posible novela del "alter ego" de Jarnés, Julio Aznar:

> "En opinión de Jarnés, el hombre tan sólo mediante el amor, el arte y el mito puede superar el aislamiento y la enajenación en que se encuentra. Por el amor el hombre escapa a sí mismo reconociendo a otro ser como el centro de su mundo. El arte y el mito dan forma a las experiencias humanas y abren la posibilidad de elucidarlas. El descubrimiento que el hombre así hace de sí mismo, de su prójimo y de la naturaleza lo lleva a actuar de tal suerte que la vida se convierte en "alegría", un diálogo al servicio del otro" (OOSTENDORP, en VILLANUEVA, 1983: 215).

Vivir consiste siempre en un impulso renovado de una vida *más intensa*. La falta de patetismo y gravedad de los fracasos constituye un síntoma de que vivir es ser excitado a superar las limitaciones, una invitación al esfuerzo deportivo que organiza la vida en la tensión biográfica por realizar alegremente el propio destino (ORRINGER, 1970: 211). El amor y el arte ofrecen destiladas las energías vitales encaminadas a construir el yo que cada uno quisiera ser: el yo "imaginario".

La transformación gloriosa por medio del conjuro artístico logra mantener, en el presente ideal erótico, la personalidad de Viviana y Merlín -gracia y sabiduría-. El despertar de los amantes recuerda la esperanza de San Pablo de que al resucitar, victoria sobre la muerte y el tiempo[225], poseeremos cuerpos espirituales: la vehemencia de la carne en

---

[225] "Viviana y Merlín duermen. ¿Pasaron meses?. ¿Años?. ¿Siglos?" (B. Jarnés, *Viviana y Merlín* (ed. de R. Conte), 221).

su aspiración a la eternidad del instante pleno: "Piedra que quiere vivir. Se ha vengado de mis burlas, Merlín. Sobre nuestro lecho de amor ella vivía con más ímpetu que nosotros" (ibíd.: 222). Viviana y Merlín han accedido al reino estético de la gozosa instantaneidad en que en su presente pueden convivir el arcipreste de Hita, don Quijote y Viviana y Merlín[226], con la intensidad vital que el arte desprende al liberarse de la realidad gracias a sus leyes de libre armonía que se imponen sobre la inclinación y el ciego impulso y de las formales al dotar de sustancia vital el mundo de la libertad y autonomía del arte. La exhortación final en que el juglar-autor se despide incardina en la estructura simbólica de toda la obra su personal, e irónica en los procedimientos, reinterpretación de la leyenda medieval, idea, por otra parte presente ya desde el prólogo de *Teoría del zumbel*:

> "Que en todos nuestros actos nunca olvidemos lo que hay de más humilde -lo que es zócalo y basamento- en nuestra vida: la raíz vegetal, el turbio instinto. Que lleguemos a dominar el pensamiento después de atravesar y conocer nuestras zonas más oscuras" (JARNÉS, 1994: 229).

La tarea de la gracia consiste en expresar "una libre y concertada plenitud de fuerzas humanas" (JARNÉS, 1932: 5) sirviendo de canal de relación entre las facultades espirituales y las zonas instintivas y primarias de la naturaleza humana. La gracia ilumina súbitamente las

---

[226] La dimensión ciudadana y política que Jarnés atribuye al arte, como un estímulo perfecionador y formador de los hombres, puede comprobarse en la conversación de Viviana y Merlín sobre España a la luz de su tradición "estética", liberada del residuo arqueológico y haciéndose presente en el reino estético. Véase *Viviana y Merlín*, ibíd., 222-226.

diferentes regiones porque da forma al momento en que estas se enlazan. "No es un valor *cultural* sino un valor *vital*" (JARNÉS, 1988, 10: 9) porque no es el resultado de una creación sino la cima a que aspiran todas las energías vitales del hombre armonizadas según el espíritu. La creación es graciosa si la conjunción de las fuerzas de todo el hombre culminan en una armonía estética:

> "La gracia nos habla desde el corazón de las cosas, desde el foco donde la petulante razón abate su fanfarronería y los turbios instintos se transforman en risueña corriente de vida plenaria" (JARNÉS, 1948: 235).

La influencia de Schiller se vuelve a hacer notar traspasada por el vitalismo cuya fuente procede de Ortega. En esta síntesis personal de Benjamín Jarnés la Gracia emerge como el vínculo de la sensibilidad con la inteligencia. En el terreno de la gracia la percepción de los sentidos queda estructurada en la determinación de la inteligencia. La construcción estética de la realidad devuelve la realidad limitada del mundo según el principio de libertad autónoma de la razón. En la vigesimoprimera carta de *La educación estética*, F. Schiller afirmaba que "lo único que consigue la cultura estética es que el hombre, *por naturaleza*, pueda hacer de sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo la libertad de ser lo que ha de ser" (SCHILLER, 1990: 291)[227].

---

[227] En la concepción de la Gracia que sostiene Jarnés puede citarse a Goethe, Menandro y también a Schiller, aunque no cite a este último en la conferencia que sobre la gracia artística en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español el 8 de abril de 1932. Aparte de las semejanzas elementales que estamos señalando, y cuyo análisis detellado requieren un estudio aparte, en algunos de sus Cuadernos de intimidad cita a Schiller en contextos que tratan sobre la

El libro, según Jarnés, es una estructura viva, real y humana porque no hay nada fuera del hombre que pueda ser estructura racional ni dentro de él que no sea humano. Pero si es obra humana debe fraguarse en virtud de estímulos exteriores según la estructura que la intimidad del hombre proporcione (JARNÉS, 1988, 8: 53), de modo que

> "Este poder mágico -el de desmontar el mundo real y volverlo a montar según una ordenación más alta- es un regalo de ignorada procedencia, es un <<plus>> espiritual de raíz desconocida" (JARNÉS, 1932: 19)[228].

Partiendo de las propiedades materiales que posibilitan la *apariencia de la obra*, la *gracia triunfa sobre la ley* al añadirle el plus vital que el arte busca: la iluminación de la naturaleza humana. El camino de la poeticidad supone para Jarnés que "la gracia es siempre acierto, hallazgo. Es dar sencillamente en el blanco. Es espontánea, pero supone un oculto afán y un mágico poder de ordenación [...]. La gracia vive a costa de una ley que deja en apariencia de cumplirse" (JARNÉS, 1948: 20). El acierto artístico consiste en entrar en contacto y revelar las raíces últimas del espesor verbal,

---

Gracia (véase, por ejemplo, *Cuadernos Jarnesianos 9*, 33; *10*, 8) o incluso explícitamente: "<<Esprit>> puede llamarse <<gracia>>. Aunque hay una <<gracia>> de lo profundo, la <<gracia>> mayor que podemos ver -por ejemplo- en Schiller, en Heine, que pocas veces fue patrimonio de ningún espíritu francés" (*ibíd.*, 10, 47).

[228] De acuerdo con Italo Calvino, "the myth-value would thus be something you finally encountered if you kept on obstinately playing with the various narrative functions" hasta que se logra "take on preconscious content and finally give it" (I. Calvino, "Myth in the Narrative", en Raymond Federman (ed.), *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow* (Chicago: The Swallow Press, 1975): 80-81). Esta tarea crítica de la narración antecede a la ritualización mítica, lo cual entra en contradicción con los estudios antropológicos de G. Durand.

ficcional e imaginario-sentimental que, conjunta o separadamente, llegan a manifestarse en o a través de la superficie del texto (GARCÍA BERRIO, 1994: 117-125), es decir, "llegar a lo imprevisto por el camino de la ley artística o vital" (ZULETA, 1977: 37).

La Gracia transmite las energías vitales según la ordenación armónica de las potencias. La gracia posee un valor social que se desprende de su origen vital porque "es siempre un diálogo" (JARNÉS, 1948: 3). Como valor social posee una dimensión antirrepresiva. Es valor social porque permite el diálogo entre dos personas. "La gracia es puro amor, es ley de amor. ¡Telegrafía inagotable entre dos corazones!. Gracia equivale a indulto" (JARNÉS, 1948: 104). Las dos obras que Jarnés dedica a la gracia -*Libro de Esther*, *Eufrosina o la Gracia*- se estructuran dialógicamente entre un hombre y una mujer. La gracia canaliza tanto los impulsos amorosos como los artísticos porque alcanza a ofrecer la apariencia de espontaneidad en la armonía de sentimientos y razón. Gracia y sabiduría se abrazan en la leyenda medieval de Viviana y Merlín porque manifiestan la reconciliación de la libertad moral y la necesidad natural en la síntesis estética de la libertad en la apariencia. Pues si para Schiller "el hombre no sólo *puede*, sino que debe enlazar el placer al deber; debe obedecer alegremente a su razón" (SCHILLER, 1985: 41), Jarnés exalta la alegría, que no se reduce a una pura expansión de gozo, sino que consiste en "la plena afirmación de nuestra

vida frente a todos los contratiempos" (JARNÉS, 1935b: 168)[229]. La alegría y el dolor pueden fundirse en la gracia, pues la autenticidad de la vida depende de *cumplir alegremente lo que somos*, es decir, querer ser lo que somos. La gracia surge al afrontar el destino de cada uno sin desfallecer ante los obstáculos. La gracia del dolor carece de patetismo porque, *como la alegría, no padece sino que obra* (JARNÉS, 1932: 22). Así, despliega la poderosa afirmación de la vida en su integridad. Por ello, la alegría tampoco se somete al gozo. La impresión que suscita el gozo nace de una interioridad tensada hacia la realización de su destino en la realidad.

Los valores de la gracia, tomados de la teología, corresponden a esta misión de plenitud armonizadora: la claridad, la agilidad, la sutileza y la impasibilidad (JARNÉS, 1932: 19-22; RESINES, 1987: 276-277). Es una acción producida por un esfuerzo dinámico y sereno. Sometida a la ley del espíritu, la gracia consiste en sobrepasarla:

> "La gracia es siempre acierto, hallazgo. Es dar sencillamente en el blanco. Es espontánea, pero *supone un oculto afán y un mágico poder de* ordenación, de llegar a lo imprevisto por el camino de la ley, sea esta ley artística o vital, terrena o celeste, orgánica o geométrica. La gracia vive a costa de una ley que deja en apariencia de cumplirse [...]. Su principal función es esconder la ley. Sabe hacerla totalmente invisible" (JARNÉS, 1948: 20).

La gracia se revela como un resultado estético azaroso,

---

[229] La alegría que suscita la gracia se encuentra por encima de la ironía y del humorismo. Con todo, la gracia puede valerse de sus matices para potenciar la alegría (B. Jarnés, "Sobre la Gracia Artística" (Madrid, 1932): 23-24; *Cuadernos Jarnesianos* 8: 28-31, 63-93; 9: 29; 10: 13-14; 27-29).

imprevisible e irreductible a convencionalidad alguna. Partiendo de las propiedades artísticas que integran una obra, la gracia triunfa sobre la ley al añadirle el plus vital que el arte busca: la iluminación de la constitutiva naturaleza humana. "La gracia es como el zumo de la planta original" (JARNÉS, 1932: 9) que traspasa, comunica y garantiza el acierto poético. La gracia es indefinible porque la razón explica todo, "excepto lo más precioso, el brinco a la genialidad" (ibíd.: 7). A lo sumo, la gracia sólo puede ser aludida por sus efectos.

El azar es gratuito, un don que se ofrece simpáticamente a quienes se hace partícipes del hallazgo de la gracia. La gracia se enraiza en el fondo de conocimientos compartidos por los hombres, que requieren el esfuerzo pleno del artista porque exigen poner en contacto las zonas instintivas y racionales según la armonía espiritual. La gracia "es señora del azar, no su aliada" (JARNÉS, 1932: 9). Por todo ello,

> "La gracia es mucho más que un valor, es un maravilloso cruce de valores, el feliz encuentro de cuantos se agazapan dentro de una plena afirmación vital" (JARNÉS, 1948: 192).

En cuanto fenómeno humano expresivo y comunicativo, la explicación del valor artístico parte obligatoriamente de la naturaleza específica del hombre y de sus peculiaridades constitutivas, físicas e imaginarias (GARCÍA BERRIO, 1994: 529). La originalidad artística reside estrictamente en la capacidad de descubrimiento de las corrientes íntimas que recorren y delinean la naturaleza humana según la personal

perspectiva del autor[230]. Inventar quiere decir hallar.

La capacidad de transmitir el descubrimiento en gracia apunta al valor <<simpático>> del que goza. La emoción estética produce un flujo de simpatía espiritual. La gracia, que revela no ideas individuales sino la vinculación de la vida individual a la integridad humana, ofrece el espectáculo de la belleza como la plenitud de la propia vida (JARNÉS, 1988, 10: 12). Si el poder mágico de desmontar el mundo y volverlo a montar según una ordenación más alta (JARNÉS, 1948: 144) corresponde a la gracia, el espectador que contempla en estado de gracia estética logra compartir el momento de intensidad vital que destila la obra concebida en gracia. La gracia hila invisiblemente las relaciones espirituales entre los objetos del universo. Tiene el poder de ir ligando amorosamente las cosas entre sí y todas ellas al hombre. Es un fluido que actualiza la presencia de las cosas ante los hombres y entre ellos:

> "Es una floración íntima de júbilo. La obra producida en gracia afina la intimidad humana para mejor sentir el temblor simpático, la presencia mágica de la gracia" (JARNÉS, 1948: 105).

El valor social que imprime a la actividad artística es inherente a su impulso estético de formación. Su tendencia a perfilar las cosas según la claridad de sus líneas establece los límites de ellas para así apreciar su individualidad en función de su contacto. La gracia tiene una misión caritativa

---

[230] Ante la realidad de los mitos "lo único original en estos casos es siempre el artista. Y, en algunas ocasiones, el espectador" (B. Jarnés, *Eufrosina o la Gracia*, 10).

pues aspira a comunicar las intimidades sin disolverlas, a que se afronten sin enfrentarse. "En esa intimidad, gracia y amor se confunden como el vocablo griego. La gracia es puro amor; es ley de amor" (JARNÉS, 1948: 64).

La gratuidad se opone a todo interés. Consiste en el deseo de llevar lo amado a su plenitud. Por ello, el arte no puede entregarse a la propaganda política o social porque su misión no predica otro reino que el estético. La emoción estética devuelve al hombre a su condición social y vital originaria. El mundo de la apariencia estetica estimula la acción del hombre que conduce hacia el gozo de la forma creada por la imaginación, al margen de la realidad pero sin apartarse de la simplicidad de la naturaleza (SCHILLER, 1990: 342-345). Las facultades creativa y receptiva se sostienen mutuamente en una comunicación que garantiza la energía simpática de la contemplación:

> "Son ellos, es el hombre, la medida de toda valoración. La gracia natural existe, porque la contemplamos nosotros, porque la sabemos contemplar nosotros, que somos también naturaleza. Esa armonía luminosa la crean, viéndola, nuestros ojos" (JARNÉS, 1948: 85).

Gracia y amor equivalen al concentrar la energía vital en el plus espiritual en que consiste la intensidad del ofrecimiento. La gracia aporta desinteresadamente el alumbramiento de las relaciones existentes entre las regiones humanas. El gozo de la gracia radica en su condición antiutilitaria. Goza al darse. Así, el amor consiste no en que el objeto venga hasta el amante sino que, en el acto amoroso,

la persona del amante se dirige intencionalmente hacia lo amado. La persona se ofrece a sí misma como ofrenda. El amante sitúa a quien ama en el centro de su propia existencia (ORTEGA, 1983, V: 549-559). Vive intensamente porque se concentra en el eje de su propia vida, derramada ahora sobre el otro:

> "JULIO: Es que, Eufrosina, el amor convierte al amado en eje del mundo: todo el mundo vive, se transfigura alrededor de aquel en quien pusimos nuestro amor.
> EUFROSINA: Todo se llena de gracia por la gracia del amor.
> JULIO: He aquí el don gratuito por excelencia. He aquí el más alto regalo de los dioses" (JARNÉS, 1948: 185-186).

El entusiasmo amoroso es un síntoma de vitalidad desbordada. Aunque el entusiasmo no sea buen amigo de la técnica, "yo me decido siempre a votar por un tercero, por el <<romanticus faber>>, por la vehemencia vigilante" (JARNÉS, 1932: 16). Amar supone iniciar un diálogo en que la persona transmigra hacia el interlocutor. El amor estimula al amante a perfeccionarse en el éxtasis de la presencia amada. Busca el encuentro como tendencia absoluta del éxtasis. "Amar es vivificación perenne, creación y conservación *intencional* de lo amado" (ORTEGA, 1983, V: 559).

Si Viviana simbolizaba el triunfo de la flexibilidad y la voluntad de cambio sobre la paralizante sabiduría recogida sobre sí misma, la victoria no procede de suprimir la razón para instaurar el reino de las sensaciones y afectos, sino de abrazarse sabiduría y gracia en un diálogo que vivifica la razón desligada del interés de nuestra naturaleza, pues, como

declaraba Schiller, "el enemigo simplemente *derribado* puede volver a erguirse; sólo el *reconciliado* queda de veras vencido" (SCHILLER, 1985: 42).

La relación "monodialógica" se entabla en el *Libro de Esther* con la alumna, derivada de la actitud educativa que se toma como punto de partida. El profesor entiende y afirma la personalidad de la alumna en su potencialidad como una totalidad que requiere ser orientada para alcanzar a ser plenamente lo que es. La relación del maestro con su discípula tiene una finalidad envolvente. Por ello, la presencia textual de la alumna está siempre insinuada o sugerida pero no hace acto de presencia. La alusión de la mujer dibuja la formación de su personalidad. "Es infantil -no pueril- en la superficie, En lo profundo la mujer se está granando" (JARNÉS, 1935b: 20). Como las muchachas lectoras a que Jarnés se refiere en *Feria del libro*, Esther recibe un adiestramiento en el mundo de la cultura y del arte "para que, con mayor claridad de gusto, exija" (JARNÉS, 1935a: 25).

Esta actitud hacia la mujer responde a la misión biológica que Jarnés atribuye a aquella en la historia. Esta misión que se le atribuye está enraizada en una concepción idealista del amor como una excitación vital que conduce a la perfección del amante. La mujer es el ideal de la vida del hombre. A ello se debe que el hombre debe esforzarse para parecer digno a la mujer de ser aceptado por ella. Así, el hacer corresponde al hombre, cuya estructura biológica le

impulsa a la actividad, mientras que el destino de la mujer no es actuar pero tampoco padecer sino ser. "El progreso consiste en hacerse a sí misma más perfecta, creando en sí un nuevo tipo de feminidad más delicado y más exigente". "A mi juicio, es ésta la suprema misión de la mujer sobre la tierra: exigir, exigir la perfección del hombre" (ORTEGA, 1983, III: 330)[231].

La dimensión esencial de la cultura femenina impulsa al hombre a transformarse según el modelo de vida más elevada que la mujer propone. Ayudar en la perfección de la mujer asegura la futura perfección del hombre. La mujer como ideal tiene una dimensión mítica que procede de su exigencia divina de perfección. Siendo anima a actuar, a alzarse de la condición material hacia la plenitud de vida. La perfección que la mujer exige exigiéndose ser delinea los perfiles de una vida mejor, que se precipita en una sobreabundancia de vida. Gracia y mujer alcanzan una equivalencia simbólica porque su esencia es partir "de una granada potencialidad humana, de una pila eléctrica nutrida de ímpetus que en un momento puedan resistir el choque de cualquier estímulo exterior, sobrepasando las angustias del tránsito, brincando sobre su propio triunfo, asistiendo a él como un risueño y libre espectador" (JARNÉS, 1948: 72).

---

[231] Esta concepción idealista y casi caballeresca que Ortega esboza tiene como punto de apoyo el libro de Victoria Ocampo *De Francesca a Beatrice* (Madrid: Revista de Occidente, 1928), lo que incita al filósofo a entablar un diálogo epistolar con su autora (J. Ortega, "Epílogo al libro <<De Francesca a Beatrice>> (1924)", *O.C. III*, 317-336).

Esther es la mujer educada estéticamente, que guarda en sí la fuerza mítica de perfección. Es la "Estrella" que guía el camino que recorre su profesor junto con ella[232]. La educación estética de la mujer se transforma en la antesala de la educación estética del hombre. De hecho, la mujer, como labradora del sentimiento, se convierte en la auténtica educadora (MAINER, 1989: 124-125). En *Eufrosina o la Gracia* se aprecia el cambio de una mujer que, educada, se encamina al ideal mítico -su humanidad pasada por el cielo- a la mujer mítica que se encarna en la realidad -el hombre rodeado de los mitos-.

Eufrosina, una de las tres Gracias, conversa con Julio. El mundo mítico desciende a los hombres para estimularle hacia la plenitud. A diferencia de Esther, Eufrosina interviene en el diálogo. Su presencia adopta la palabra y no la mera alusión. Julio es el profesor pero es un profesor estimulado a ejercer su profesión. Su enseñanza es potenciada por la mujer, que en su condición discipular ejerce el poder de excitar el cumplimiento de la misión del profesor. Es frecuente que Eufrosina anime a Julio a que siga profundizando en sus ideas ("Siga hablando, sin miedo a entusiasmarse" (JARNÉS, 1948: 13)).

---

[232] "Ambos -el autor y su personaje, a la feliz manera pirandelliana- transitan por el mundo (el camino, los caprichos, los libros, los sentimientos, las ideas, los objetos) y el mundo les sale a ellos. Les transita a ellos" (Antonio Espina, "Benjamín Jarnés, Libro de Esther", *ROcc.* XLVIII, 142 (1935): 109).

El ahondar intelectual tiene una gran semejanza con el amor. Consiste en ir cercando el objeto mediante el culto meditativo, del mismo modo que la amada no se rinde al asalto sino a su incardinación axial en la atención detenida y aproximadora del hombre. Al situarla en el el centro de su universo, el hombre perfila la perfección de la amada perfeccionándose. Así es mito y amiga (ibíd.: 240):

> "EUFROSINA: Entonces me veo en la precisión de empujar al admirador de Mickey hacia ese mundo donde cada mujer debe ser una sola.
> JULIO: ¿En plena desnudez simbólica?
> EUFROSINA: En plena realidad. Buenas tardes"(ibíd.: 167).

El diálogo entre Eufrosina y Julio acaba haciendo confluir la amistad en el abrazo simbólico y real de los amantes. La gracia preside el desposorio erótico porque hombre y mujer, haciéndose una sola carne, reconcilian la unidad primordial de sensibilidad e inteligencia. Esta reconciliación erótica inclina la balanza a favor de la gracia porque la razón había roto la originaria unidad que, como Viviana había perseguido, queda reconciliada por la acción gratuita de la sensibilidad. En la libertad de la apariencia estética sabiduría y gracia abren el espacio intacto de la pura presencia:

> "Pero hay algo que ningún contacto, por muy ardiente que sea, puede llegar a consumir: la gracia que fluye del espíritu, inmortal como la misma gracia, alta sonrisa que los besos más apasionados de la tierra nunca podrán mutilar" (ibíd.: 250).

2.2.2. *El magisterio de Ortega.*

La evolución del pensamiento de Ortega desde finales de los años veinte se orienta en un nueva dirección a la que no es ajena el florecimiento del cultivo de la biografía. En la *Revista de Occidente* empieza a convertirse en habitual la publicación de reseñas acerca de biografías escritas por autores europeos. La editorial Espasa-Calpe impulsa, a instancias de Ortega (RODRÍGUEZ FISCHER, 1991), una colección de biografías sobre españoles del siglo XIX que en seguida incorporó las correspondientes a personajes hispanoamericanos (*Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*).

Sin embargo, el magisterio de Ortega no se reducía a un impulso editorial o a un estímulo intelectual personal. Sin renunciar, al contrario asumiendo plenamente, su trayectoria filosófica anterior, que considera el núcleo de su filosofía, Ortega se propone a sí mismo continuar y profundizar sus intuiciones en un nueva dirección. El prólogo a la primera edición de sus *Obras Completas* (1932) presenta un balance que cierra una etapa y abre otra nueva, de acuerdo con las exgencias del nuevo tiempo (ORTEGA, 1983, VI: 353). El "yo soy yo y mi circunstancia" le lleva a descubrir que, siendo circunstancial la raíz de la vida, "el hombre se encuentra siempre solicitado por las más variadas posibilidades de hacer y de ocuparse. En rigor, se encuentra perdido en ellas y forzado a elegir". Elige qué va a ser él mismo; por ello, entre las posibilidades que se le ofrecen debe resolverse por

lo que *hay* que hacer (ORTEGA, ibíd.: 348-349). Entre libertad y necesidad el hombre afirma su vida[233].

La estructura biográfica de la vida humana adquiere una consistencia decisiva a la hora de perfilar artísticamente el yo de cada personaje. La biografía como genero literario encuentra en la teoría biográfica de la vida humana que Ortega pretende elaborar un punto de arranque que, conectando con la raíz primigenia del arte deshumanizado, supere las limitaciones de aquel según las nuevas circunstancias.

El arte no se confunde con la vida, sino que sólo situado como arte goza del valor de su sinceridad. La atención a la constitución biográfica de la vida del hombre a través de las trayectorias del héroe biografiado resalta en escorzo el espacio en que el arte repristina la vida. La tarea del biógrafo pone de relieve que la inmanencia de la vida, cuyo sentido no es dable a su protagonista, porque no puede convertir a su intimidad, que va realizándose en el tiempo, en objeto para sí mismo, sólo puede ser presentada a la contemplación en perspectiva del biógrafo (ORTEGA, 1983, IV: 254-256). Por ello, el temor de Jarnes a escribir su propia biografía (JARNES: 1930a: 14) consistía en seccionar los acontecimientos con su consiguiente ruptura de la trama

---

[233] Ortega llamaba a esta nueva tarea, con expresión de Platón, la "segunda navegación" (J. Ortega, *O.C. VI*: 354). El capítulo que Julián Marías dedica a la dirección que Ortega emprende a partir de las conferencias sobre *¿Que es filosofía?* (1929) se titula significativamente "Segunda navegación" (J. Marías, *Las trayectorias*, 267-350).

existencial que se desarrolla narrativamente. El tiempo es el factor de separación y de diferencia que pone en riesgo la identidad personal, de modo que, según Ricoeur, "la amenaza que representa para la identidad sólo queda enteramente conjurada si se puede plantear, en la base de la similitud y de la continuidad ininterrumpida en el tiempo, un principio de *permanencia en el tiempo*" (RICOEUR, 1996: 111). Ese principio, en el caso de Jarnes, fue la fidelidad a su propio estilo, entendido "no solamente como una regla de escritura sino como una línea de vida" (GUSDORF, 1991: 17), produciendo el efecto de relieve con que el lector percibe un "espacio autobiográfico" penetrado por la vida en la escritura (FUENTES, 1989a: 69; LEJEUNE, 1991: 59). La biografía constituye el modo de armonizar esteticamente el sentido dramático de la existencia humana (ORTEGA, 1983, *VIII*: 52).

En la potenciación de la biografía puede rastrearse la confluencia de varios factores. Uno, la presentación libre de la vida biografiada, en la que se observa la decisión de su protagonista de cumplir o no con su destino. Segundo, la corriente rehumanizadora de la literatura española de los años treinta anima a autores como Benjamín Jarnés o Antonio Espina, por citar los cultivadores más acertados del genero biográfico, a afrontar la nueva circunstancia para la que las respuestas "deshumanizadas" de los años veinte no bastaban. Prueban en la biografía la validez del impulso estético que sostienen y no sólo la aplicación modificada de las recetas deshumanizadas. Tercero y último, se trata de observar cómo el

análisis biográfico de la existencia humana que Ortega esboza sirve de acicate al análisis artístico de la existencia biográfica humana.

La intención que radica en la base de este capítulo consiste en poner en práctica, en la medida de lo posible, la *razón narrativa* (MOLINUEVO, 1992: 87) para averiguar cómo la narrativa vanguardista "se va haciendo un ser en la serie dialéctica de sus experiencias" (ORTEGA, 1983, VI: 41), debido a que "parce que l'histoire ne se fait qu'en se raccontant, une critique de l'histoire ne peut être exercée qu'én raccontant comment l'histoire, en se narrant, se produit" (FAYE, 1972: 9). La posible transmutación de la novela según la forma de la biografía aprovecha el pensamiento de Ortega como perspectiva estética (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 12-14) que se actualiza en las reseñas de la *Revista de Occidente* y, concretamente según la intención de esta tesis, en las biografías de Benjamín Jarnés. Biografía y novela no se oponen sino que se imbrican (ZULETA, 1966: 299-300; SOLDEVILA DURANTE, 1985: 199)[234].

---

[234] E.de Zuleta destaca la influencia de Ortega en el auge de la biografía pues "al centrar su interés en la vida humana, en la razón vital -y en la razón histórica-, en el yo y su circunstancia, y, a la vez, en el yo y en la circunstancia del otro; al desarrollar la noción de proyecto vital, se revigorizaban los fundamentos de la biografía misma" (E. de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid: Gredos, 1966), 299). Sin embargo, su conclusión de que la paralela crisis de la novela fortalecía aún más la biografía (ibíd.) le parece a Ignacio Soldevila Durante "poco acertada" porque "de hecho, asistimos a una hibridación de ambas especies del género narrativo: la novela se hace biográfica; y las biografías noveladas" ("Ortega y la narrativa vanguardista", *Ortega Gasset Centennial* (Madrid: Porrúa, Turanzas): 199). En esta dirección Mº del Pilar Palomo

2.2.2.1. La vida y sus misiones: vocación y destino del héroe.

La vida, entendida en el sentido de vida humana y no de mero fenómeno biológico, es la realidad radical y primaria con que cada hombre se encuentra. La vida es circunstancial en su raíz porque en medio de ella el hombre tiene que que construir su propia existencia. Pero quien existe existe por consistir en esto o en aquello, en hacer las posibilidades que la vida le ofrece (ORTEGA, 1983, VI: 28). El yo no es cosa alguna, cuerpo o alma, sino una perspectiva (ORTEGA, 1983, I: 321), el fruto de la interacción entre el yo, sujeto del vivir y centro de una circunstancia, y las circunstancias con que el yo se enfrenta (MARÍAS, 1983a: 380). La circunstancia no es ni extrema dificultad, pues no sería entonces posible existir, ni facilidad. La circunstancia es algo hostil y negativo con y contra la que hacemos nuestra propia vida (ORTEGA, 1983, XII: 209) pero que permite vivir la experiencia del límite como posibilidad (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 19).

Sólo entendido como proyecto puedo cumplir mi yo, de modo

---

interpreta las biografías de Antonio Espina, especialmente la que considera la mejor de ellas, *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (Mº P. Palomo, "La <<forma>> de la biografía o la comunicación literaria de la materia histórica: Antonio Espina", *Revista de Ciencias de la Información* 4 (1987): 277-293). Según sostenemos, en la hibridación la crisis de la novela encuentra una salida que consiste en una transmutación. La biografía no suplanta a la novela sino que la renueva: la novela se hace biográfica en los *mejores momentos*, y la biografía novelada (para Palomo no tiene tanto interés esta segunda posibilidad: *art. cit.*: 292).

que me es preciso asumir "mi circunstancia" en "mi" destino concreto de persona singular e irrepetible. La vida es lo que hay que hacer. "No se trata de que la vida se encuentra con quehaceres, sino que no consiste en otra cosa que en quehacer" (ORTEGA, 1983, IV: 421). El hombre ha de convertir la necesidad de su quehacer en libertad para determinarse voluntariamente a ser su destino exclusivo (ORTEGA, ibíd.: 415). De donde resulta que el ser del hombre es irreversible. Está forzado a avanzar siempre sobre sí mismo en busca de su plenitud. "El tiempo no vuelve porque el hombre no puede volver a ser el que ha sido" (ORTEGA, 1983, VI: 37) [235].

La reabsorción de la circunstancia consiste en hacer de ella parte integrante de nuestro proyecto y ponerla al servicio de la meta que tenemos que ser. Mediante las circunstancias comunica el hombre con el universo (ORTEGA, 1983, I: 319). La vida de cada cual es un diálogo entre el yo y sus circunstancias. El hombre es un dentro que tiene que convertirse en un fuera; "tiene que sostenerse en un elemento antagónico, en el contorno en las circunstancias [...] En este sentido, la vida es constitutivamente acción y quehacer" (ORTEGA, 1983, XII: 140). Este diálogo que jamás concluye mientras el hombre vive tiene por misión poner en obra el

---

[235] Las Memorias que Ortega vislumbraba escribir se ocuparían de las vidas posibles que hubiera podido vivir pero cuyas trayectorias se cortaron: "Y solamente destacándolo sobre el fondo de esas biografías espectrales aparece claro y rigoroso el perfil fatal, estricto de nuestro destino" (J. Ortega, *O.C. II*, 636-637).

destino de cada uno. Es un incesante ir afuera del que vive[236].

El horizonte en que nos movemos es el mundo. Sin él no podría darse la vida de cada uno, pero sólo con él tampoco es posible la vida si se la quiere realmente humana. Esta resulta del diálogo, de la lucha constante entre la materialidad de la vida y la idealidad imaginaria hacia la que cada uno se dirige, que es el terreno propio de la cultura. El hombre se afana por ser pero la circunstancia lo limita. Siendo inadapatación esencial (ORTEGA, 1983, XII: 218), una y otra vez se ocupa del medio en que tiene que realizarse: "Vivir es, de cierto, tratar con el mundo, dirigirse a él, actuar en él, ocuparse de él" (ORTEGA, 1983, II: 607). En este combate se va adaptando el medio -el horizonte donde las cosas hacen su aparición- al hombre (ORTEGA, 1983, II: 292)[237]. Puesto que el medio vital -"o, como yo prefiero llamarlo, su paisaje" (ibíd.: 298)- se convierte en circunstancia, se vuelve, a diferencia del medio abstracto, función del hombre (ORTEGA, 1983, VIII: 54).

---

[236] La metáfora que emplea Ortega para conocer y transmitir esta condición del vivir humano es el de la flecha lanzada a un blanco, metáfora que, tomada de la *Etica a Nicómaco*, es recurrente en la obra de Ortega desde *Personas, obras y cosas* (1916) (*O.C. I*). La cita de Aristóteles encabeza el segundo volumen de *El Espectador (1917)* (*O.C. II*). En *Sobre la razón histórica* sistematiza sus reflexiones pasadas sobre esta metáfora (*O.C. XII*: 151, 168). Véase sobre el estilo de Ortega, en que se incluye su uso de las metáforas, Ricardo Senabre, *Lengua y estilo de Ortega y Gasset* (Salamanca: Acta Salmantincensia, 1964).

[237] "Medio biológico es sólo aquello que existe <<vitalmente>> para el organismo. La vida, antes de adaptarse al medio, antes de poder reaccionar frente él, necesita de alguna manera recibirlo, sentirlo" (J. Ortega, "Ensayos filosóficos (Biología y pedagogía)", *O.C. II*, 297).

La vida del hombre, formada en el diálogo con su circunstancia, tiene que hacerse eligiendo aquello que le impulse a llegar a ser el que es pero que todavía no ha alcanzado a ser en plenitud:

> "Entre las muchas cosas que en cada instante podemos *hacer*, *podemos ser*, *hay siempre una cosa que se nos* presenta como la que tenemos que hacer, tenemos que ser; en suma con el carácter de necesaria. Esta es la mejor. Nuestra libertad para ser esto o lo otro no nos libera de la necesidad [...] La necesidad humana es el terrible imperativo de la autenticidad" (ORTEGA, 1983, VIII: 28).

La circunstancia adquiere su condición hostil al fijar el hiato entre el hombre que queremos ser y el hombre que realmente somos. Cada uno se esfuerza por sobreponerse a ella y lograr unir su vida real con la que tiene que ser. De la coincidencia de ambas surge la felicidad. El imperativo vital incardina en la realidad lo que tenemos que ser, que significa un hacer. Hacer es que acontezcan cosas, abrir al espacio de las decisiones la capacidad de obrar. El hombre no queda enclaustrado en su intimidad sino que, dependiendo mutuamente él de las cosas y las cosas de él, se pone de manifiesto que, siendo "lo que *hay* y es dado la coexistencia mía con las cosas", "el hombre no es *res cogitans*, sino *res dramática*" (ORTEGA, 1983, VIII: 51-52).

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
BIBLIOTECA

El hombre no tiene naturaleza sino historia porque no es algo hecho (*factum*) sino que está haciéndose (*faciendum*). El yo es pura actividad, la absoluta agilidad que convierte el impulso vital en dinamismo energético (ORTEGA, 1983, XII: 206). La energía que constituye el recorrido produce sus

frutos y se transforma en obras. Lo decisivo, no obstante, es la orientación que perfila el recorrido y la energía empleada en realizarlo. Vivir supone actuar y modificar la realidad. La *"energeía"* implica posibilidad y capacidad. Supone elegir y preferir los fines que se ajustan al proyecto que quiere cumplirse en su actividad. La flecha que es el hombre se carga de ímpetu para ir a hincarse en lo remoto. El blanco al que apunta es lo que tenemos que ser, pero, en cuanto fin, "está enraizado en la estructura misma de cada existencia, de cada proyecto. Fin es, pues, sentido y acabamiento, coherencia y plenitud" (LLEDÓ, 1994: 59). La elección implica conocimiento en función del objetivo que nuestra propia vida se marca. Por ello, la metáfora aristotélica incide en un estrato básico del pensamiento de Ortega, pues el imperativo de autenticidad impone como evidencia que "ese sentido y plenitud será lo bueno y lo más excelente. Y así, al saber esto, ¿no tendrá gran influencia sobre nuestra vida y como arqueros que saben también a dónde dirigen sus flechas no dirigiremos las nuestras hacia donde debemos?" (ARISTÓTELES, E.N., I, 2, 1094a-18-24, en LLEDÓ, 1994: 58).

"La flecha es voladora ingratitud" (ORTEGA, 1983, XII: 168) pues en su propio esfuerzo encuentra el sentido de la línea imaginaria que está trazando. La vida se hace presente a sí misma en la historia como narración (MOLINUEVO en ORTEGA, 1995: 46) en cuanto reconoce su condición móvil y cambiante. "Hay que hacer" revela mejor que el "tener que hacer" el espacio originario en que el hombre llega a ser. Al hombre le

acontecen cosas para poder seguir viviendo. Para Ortega, el hombre no es tanto una naturaleza creadora de historia sino una historia que deviniendo llega a ser. Su vida es dramática porque trata de realizar efectivamente lo interno, cuya realización depende siempre de un continuo hacer.

En *¿Qué es filosofía?* (1929) Ortega destacaba como la principal aportación del racionalismo e idealismo el descubrimiento de la intimidad, que condujo a la comprensión de la soledad como sustancia constitutiva del hombre. El yo como sujeto que piensa encuentra en el pensamiento "la única cosa en quien su ser, lo que él es realmente, no consiste en más que en lo que es para sí mismo. Es lo que parece ser y nada más: parece ser lo que es. Agota en su presencia su esencia" (ORTEGA, 1983, VII: 367). El resto de las cosas pueden parecer verdaderas o falsas y serlas o no. Pero de lo que no podemos dudar es de que <<nos parecen>> y este parecernos es la actividad propia del pensamiento. Así, "al encontrar el verdadero ser de nuestro yo, nos encontramos con que nos hemos quedado solos en el universo; que cada yo es, en su esencia misma, soledad, radical soledad" (ibíd.: 377).

Ante la razón pura, la razón vital se encamina a liberar al hombre de la prisión de su soledad metafísica, no mediante la imposible negación de su intimidad sino saliendo de nuevo al mundo para recuperar la realidad. Volver al mundo brota de la acción como un programa de conducta que se realiza en un dentro que se hace fuera (ORTEGA, 1983, XII: 141). La

filosofía tiene por misión asegurar el principio, es decir, pensar la realidad radical que antes no había sido pensada: la vida:

> "Para los antiguos, realidad o ser significaba <<cosa>>; para los modernos, <<intimidad, subjetividad>>; para nosotros, dice Ortega, ser significa <<vivir>>, intimidad consigo y con las cosas" (MARÍAS, 1983b: 305).

Esta función de la filosofía se asemeja al puño que retrocede para tender el arco (ORTEGA, 1983, XII: 167). La tarea filosófica constituye la manera radical de saber a qué atenernos y, por tanto, una tarea constitutiva del hombre. Se trata de averiguar no *qué cosa sea yo* sino *quién sea yo* (ORTEGA, 1983, XII: 212). La misión de claridad que el hombre tiene "la lleva dentro de sí, es la raíz misma de su constitución" (ORTEGA, 1983, I: 357). Ser misión no es algo dado al hombre sino algo que el hombre tiene que hacer. En el "tener que hacer" consiste "ser misión" (MARÍAS, 1983a: 449). La misión de claridad que hay que hacer es un afán de verdad. La verdad vital no descubre cosas dadas, identidades fijas, estáticas y preestablecidas que siendo suficientes se bastan a sí mismas. El hombre no se reduce al "intelecto" que identifica y cosifica la realidad (ORTEGA, 1983, VI: 31).

La verdad como desvelamiento se obtiene obrando al situarnos en la perspectiva acertada. El obrar obligado de la la misión culmina en la apertura al mundo. El destino concreto de cada hombre se hace presente gracias a su misión de claridad. Abrirse al mundo permite reabsorber la circunstancia al derramar luz sobre ella. La posesión de las cosas que

asegura la luz integra la circunstancia en el proyecto vital de cada uno:

> "Sin hombre no hay verdad, pero viceversa, sin verdad no hay hombre. Este puede definirse como el ser que necesita absolutamente de la verdad y al revés, la verdad es lo único que esencialmente necesita el hombre, su única necesidad incondicional" (ORTEGA, 1983, VIII: 40).

La razón vital se va haciendo histórica a medida que de la posesión de las cosas se destaque la acción misma de enfrentar su posesión como acontecimiento. En *El tema de nuestro tiempo* (1923), se declaraba que"*la vida es el hecho cósmico del altruismo, y existe sólo como perpetua emigración del Yo vital hacia lo Otro*" (ORTEGA, 1983, III: 187). Vivir es, por tanto, convivivir, ensayar aproximaciones a lo otro situándolo en el gradiente ajustado de nuestra atención. Lo otro, no siendo yo, me es necesario para serlo. Es la otra mitad de mi persona. Que el yo conviva con sus circunstancias quiere decir que hace su vida con ellas, que no puede hacerla de otro modo que no sea con ellas.

En "Pidiendo un Goethe desde dentro" se observa un desplazamiento en la percepción de la circunstancia. Vivir es convivir apropiándose de la circunstancia. La actividad del yo constituye la energía básica en que consiste vivir. La vida "es encontrarse el yo del hombre sumergido precisamente en lo que no es él, en el puro *otro* que es su circunstancia. Vivir es ser fuera de sí -realizarse" (ORTEGA, 1983, IV: 400). Empieza a resaltarse en la circunstancia su condición también hostil, su materialidad que puede en muchos casos ser

irreductible. El carácter circunstancial de la vida no depende tanto de las cosas con que el hombre se encuentra para realizarse sino de la facilidad o dificultad que las cosas oponen a la realización del proyecto que cada hombre tiene. Se depura la circunstancia de su aspecto figurativo para atender a la energía que moviliza y que el hombre tiene que reabsorber en el acontecer de su encuentro[238].

El destino concreto de cada hombre empieza a percibirse no tanto como la reabsorción de la circunstancia cuanto la acción "dramática" de la reabsorción. "La vida es nuestra reacción a la inseguridad radical que constituye su sustancia" (ibíd.: 412). La vida del hombre se vuelve destino "porque es constitutivamente drama, porque es la lucha frenética con las cosas y aun con nuestro carácter para conseguir ser el que de hecho somos en proyecto" (ibíd.: 400)[239].

En las *Lecciones de Estética* Hegel señalaba que el carácter dramático se hace su destino mismo por la índole de su fin que él quiere imponer bajo colisiones a las coyunturas

---

[238] "Todas las cosas, sean las que fueren, son ya meras interpretaciones que se esfuerza en dar a lo que encuentra. El hombre no encuentra cosas, sino que las pone o supone. Lo que encuentra son puras dificultades y puras facilidades para existir" (J. Ortega, *O.C. VI*, 32).

[239] En el proyecto operan tres dimensiones: prospectiva, prespectiva y perspectiva. A diferencia del hombre considerado como una sustancia "en sí", el proyecto es asumido como un quehacer (pros-pectiva) que debe partir de un saber (pre-spectiva) para llegar a ser una perspectiva, el lugar acertado desde donde poder conquistar nuestra vida individual (Antonio Rodríguez Huéscar, *Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega* (Madrid: Revista de Occidente, 1966), 114-117).

dadas y sabidas. En el carácter épico, el poder de las circunstancias confiere al hombre su suerte. Lo que sucede es pertinente, es así y sucede necesariamente (HEGEL, 1989: 770-771). Para Ortega, la vida que cada hombre ha de hacerse es personal e intransferible. El pathos del hombre radica en la potencia enérgica de su intimidad tratando de realizarse en la realidad exterior. La tendencia a la realización del proyecto que consiste en lo que uno tiene que ser supone que "la determinidad del ánimo pasa por tanto en el drama a la acción, a la realización efectiva de lo interno por la voluntad, se hace exterior, se objetiva, y se vuelve por tanto hacia el lado de la realidad épica" (HEGEL, 1989: 833).

El hombre que trata de realizar su proyecto, como novelista de sí mismo[240] (ORTEGA, 1983, IV: 389), siente una nostalgia épica del futuro que cada instante dramático de su vida pretende anticipar. La estructura biográfica de su vida se teje en el choque entre acción y acontecimiento. Actúa para que le acontezca tener que seguir haciendo. El centro de querer ser en plenitud ante los obstáculos de las circunstancias es la libertad de aceptar alegremente nuestro destino, querer ser esa plenitud que tenemos que ser. "La vida es el abandono del ser en disponibilidad" (ibíd.: 417). Por ello, no posee el hombre una identidad constitutiva porque su

---

[240] La razón narrativa da cuenta de la vida de un hombre como un proyecto que va realizándose y descubre en ella un genero literario, la novela de uno mismo, pues la transmigración a otras vidas, que supone una voluntad de estilo por parte del autor, "integra texto y vida en la narratividad autobiográfica de la razón narrativa" (J.L. Molinuevo (ed.), *El sentimiento...*, 69).

libertad le empuja a decidir continuamente que va a a hacer. Vivir es elegir en cada momento lo que puede permitirnos llegar a ser lo que somos. Lo que somos es lo otro de lo que actualmente somos[241].

La flecha que es la vida de cada uno olvida el puño que la disparó y el blanco al que se dirige porque elige y decide ser ella misma en su tensión. Vivir es así una empresa y una aventura en que se aúnan en un ejercicio deportivo la visión cristiana del valle de lágrimas y la pagana del "stadion" (ORTEGA, 1983, XII: 218-219). La vida es tránsito. Carece de gravedad porque es una actividad espontánea y creadora, "es libre expansión de una energía preexistente" (ORTEGA, 1983, II: 609). El imperativo de autenticidad es un imperativo de invención (ORTEGA, 1983, VIII: 29) que impulsa al hombre a crear el personaje imaginario que quisiera ser[242]. El hombre crea su propia forma como la que realmente tiene que ser. El sobrante de energía que posee su vida le incita a lograr para ella una plenitud de forma. El perfil que delinea aquel imperativo convierte al hombre en un personaje literario que ofrece la silueta moral de sí mismo en la distancia entre la realidad que es y lo que como proyecto puede llegar a ser (MOLINUEVO en ORTEGA, 1995: 45).

---

[241] "Lo único que hay de ser fijo y estable en el ser libre es la constitutiva inestabilidad" (J. Ortega, *O.C. VI*, 34).

[242] "En la voluntad de aventuras, en el esfuerzo y en el ánimo nos sale al camino una extraña naturaleza biforme. Sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal" (J. Ortega, *O.C. I*, 389).

Ortega remarca que el hombre vive volcado hacia el futuro. Volcado quiere decir estar disponible. Atender el futuro en que el proyecto personal se va cumpliendo implica estar anticipándolo en el presente. Ortega arrebata el futuro del no-lugar, como negación presente de este espacio que habitamos, para radicar la consistencia del hombre en una constante preformación de lo que va a ser. El destino que cada hombre tiene que cumplir para vivir conforme a sí mismo, para ser feliz, está anticipándose en cada momento enérgico del obrar.

> "La vida como realidad es absoluta presencia: no puede decirse que *hay* algo si no es presente, *actual*. Si, pues, *hay* pasado, lo habrá como presente y actuando ahora en nosotros" (ORTEGA, 1983, VI: 39).

Pasado y futuro se concentran en el presente que se expande hacia el futuro desde el conocimiento asumido del pasado en la actualidad. El hombre "es la existencia de una inexistencia" por su tendencia a constituirse en una proyección (ORTEGA, 1983, XII: 215)[243]. Es una aspiración nunca concluida porque consiste en que le acontezca tener que hacer algo para no morir (ibíd.: 206). Conjurar la muerte mediante el acontecer es la tensión paradójica de la anticipación presente de un futuro que coincide con su colapso realizativo.

---

[243] "El futuro no existe sino en el presente, porque *existir y ser presente* son lo mismo. Pero lo que existe como futuro es, precisamente, lo aún inexistente" (J. Ortega, *O.C. XII*, 215). "El pasado sólo es, sólo existe hincado en presente, en el ahora. Como que el pasado consiste en ser una de las dos dimensiones del presente: la otra es el futuro. El *ya no ser* y el *aún no ser* son ambos *no ser* y viven a cuenta de lo que *es ahora*" (*ibíd.*: 261).

Escribir la biografía de un hombre es una tarea metafórica, ya que consiste en presentar como si se estuviese haciendo una vida que tiene sus ejes ya definidos y acabados. En función del personaje imaginario que ha tratado de trazar el héroe biografiado, el biógrafo resuelve ese perfil presentando el modo de serlo que ha pretendido su personaje real. Es mostrar que lo que hoy es de una manera -la vida contemplada de otro hombre- fue ayer de otra (ORTEGA, 1983, III: 594). El biógrafo convierte en metáfora la tensión de la vida de cada hombre que quiere llegar a ser el otro que realmente es.

Las trayectorias efectivas y posibles que conforman la estructura biográfica de una vida se configuran en la biografía según una necesidad íntima. Misión del biógrafo es dar cuenta de esa necesidad que está puesta por él según la dirección a que apunta lo que le acontenció a su personaje. Dar cuenta no suspende la "ejecutividad" de la vida biografiada. Dar cuenta muestra, en cambio, la vida "ejecutándose": "La biografía es eso: sistema en que se unifican las contradicciones de una existencia" (ORTEGA, 1983, IV: 408-409). Por ello, la tarea de la biografía no se dirige a "la historia como memoria del pasado, sino [a] la novela en cuanto descripción del presente" en el sentido "no de que se inventa sino de que se encuentra las posibilidades de la existencia" (MOLINUEVO, 1992: 77-78). Construye la identidad del personaje <<puesto en trama>>, como identidad narrativa, en sus variaciones imaginativas como género literario (ORTEGA,

1983, VIII: 29), al construir la identidad de la historia narrada (RICOEUR, 1996: 147) en cuanto "biografía en la autobiografía. Transparente a sí misma al ser narrándose" (MOLINUEVO, 1992: 87) .

La tarea del biógrafo consiste en ofrecer la vida del biografiado desde un dentro que es fuera. No se trata de llevar a efecto una biografía psicológica sino de que ese adentro incluye con lo que cada cual es aquello con lo que tiene que hacer su vida. No pretende narrar una vida sino ofrecer la ilusión de hacer patente la intimidad de un hombre haciéndose efectivamente. La transmigración imaginativa a otra perspectiva recupera idealmente el pasado según la perspectiva del biógrafo que evidencia las relaciones que establecen entre sí los hechos de una vida. "Ve cómo se hace el hecho" (ORTEGA, 1983, VI: 50).

A la biografía se le plantean dos cuestiones básicas: 1) determinar cuál era la vocación vital del biografiado; y 2) aquilatar la fidelidad de ese hombre a su destino singular, que permite determinar la dosis de autenticidad de su vida efectiva (ORTEGA, 1983, IV: 401-402). Poniendo en obra su proyecto, el personaje se resuelve a ser su destino exclusivo. Seguir la trayectoria de un personaje haciendo su propia vida asegura la posibilidad de la perspectiva estética que reconstruye la tensión metafórica de una existencia que incluye el goce de lo verosímil (MOLINUEVO, 1992: 75-76).

La biografía actualiza el destino de su personaje porque ofrece la línea que comunica la plenitud y su aspiración. Entre ambos polos oscilan contradictorias las necesidades técnicas que Ortega considera adecuadas para escribir la trayectoria que traza el "bíos" en el sentido del humano existir. Por un lado, la estructura biográfica de la persona exige que se muestre su constitución como un forzoso ir haciéndose en medio de la circunstancia, puesto que la vida, *como pura actividad, va adquiriendo un ser a medida que suma* experiencias que resultan de su tener que hacer[244]. El hombre no tiene naturaleza sino historia porque su naturaleza se construye en la historia (ORTEGA, 1983, VI: 41). La razón histórica pone de relieve lo que hace el hombre y cómo han llegado a ser los hechos que ha obrado con sus facultades e instintos (ibíd.: 50). La biografía, un medio privilegiado de poner en práctica la razón histórica, trata de situar el adentro del personaje como un forzoso ir afuera que tiene su propia razón en la sucesión de experiencias porque cada elección remite a otra. Es preciso aceptar, dice Ortega, que si "cuando algo es sólo objeto, es sólo objeto, es sólo aspecto para otro y no realidad para sí"; por esta razón

> "la vida no puede ser mero objeto porque consiste precisamente en su ejecución, en ser efectivamente vivida y hallarse siempre inconclusa, indeterminada. *No tolera ser contemplada desde afuera: el ojo tiene que trasladarse a ella y nacer de la realidad misma su punto de vista*" (ORTEGA, 1983, IV: 402).

---

[244] "El hombre <<va siendo>> y <<des-siendo>> -viviendo. Va acumulando ser -el pasado-: se va haciendo un ser en la serie dialéctica de las experiencias" (J. Ortega, *O.C. VI*, 41). Respecto de los problemas que la "biografía de mí mismo" plantea a la autobiografía, puede verse el apartado 2.1.2.2 de esta tesis.

El problema radica en que, aun haciendo de la realidad misma *perspectiva*, el *biógrafo posee una perspectiva* de la que carece el protagonista biográfico. El biógrafo contempla la vida del personaje como una trayectoria que tiene que trazar con un sentido propio. *Lleva a cabo una transmigración* imaginativa que intenta mostar una intimidad en cuanto ejecutándose (ORTEGA, 1983, VI: 254). "Todo, mirado desde dentro de sí mismo, es *yo*" (ibíd.: 252). Pero la contemplación de esa intimidad convierte el yo en una imagen. El biografiado no contempla sino que hace su biografía[245].

Como Bajtin estudió, la forma espacial se constituye como la forma del héroe y de su mundo en tanto que sujeto pero, al expresar esta forma, expresa también la actitud creativa del autor (BAJTIN, 1992: 84). El arte es capaz de ofrecer la apariencia de la intimidad ejecutándose, gracias a la *metáfora, que transforma la acción en acto*. Esta labor del arte irrealiza y, paradójicamente, efectúa las cosas (ibíd.: 262). La biografía pretende entonces determinar "cuál era la vocación vital del biografiado, que acaso este desconoció siempre" (ORTEGA, 1983, IV: 402). El enfoque valorativo no procede del punto de vista estrictamente cognitivo, "es necesario ocupar el único lugar en el acontecimiento único del ser, es necesario encarnarse" (BAJTIN, 1992: 116), es decir, "hacer de la realidad misma su punto de vista" para contemplar

---

[245] "Una vida mirada así, desde su intimidad, no tiene forma. Nada visto desde dentro la tiene. La forma es siempre el aspecto externo que una realidad ofrece al ojo cuando la contempla desde fuera, haciendo de ello mero objeto" (J. Ortega, *O.C. IV*, 402).

por completo la coincidencia positiva del otro consigo mismo. La trayectoria de una vida supera la narración encadenada de episodios para dar cuenta de la aventura existencial de una vida entendida como "una vivencia de tonalidad incomparable que sólo cabe interpretar como un envolvimiento peculiar de lo accidental-exterior por lo necesario-interior" (SIMMEL, 1988: 15). El sentido de la vivencia, como orientación valorativa de una totalidad con respecto a su objeto -el destino del héroe-, "se somete al valor del ser individual" (BAJTIN, 1992: 105). La vocación del hombre no constituye algo necesariamente evidente a su propia intimidad. A través de sus trayectorias *el biógrafo rescata una vida, pero no la vida real del* protagonista sino su vida metafórica que queda trazada en la biografía[246]. Según cree descubrir la vocación a que está

---

[246] En su biografía de Goya, Ortega clarifica esta tensión dual de la labor del biógrafo: "La cosa, pues, no es fácil, pero nos llega impuesta por el objeto -una vida humana-. Tiene ésta la condición de ser una realidad ante nosotros como las demás del universo, pero que, a diferencia de ellas, su realidad consiste en ser, a su vez, un punto de vista. La biografía, tratada así, pierde su agradable y fluida apariencia de narración y, a pesar de que en el fondo sigue siéndolo, toma un aspecto analítico bastante complicado, convirtiéndose en el álgebra de una vida humana" (J. Ortega, *O.C. VII*, 555). Nótese la fidelidad del pensamiento estético de Ortega, que, vinculando la escritura de una vida al fundamento de la razón vital -el perspectivismo-, comparte con el <<arte deshumanizado>> la misma tarea de trazar los perfiles esenciales que ponen al descubierto la relación de la vida y el arte. Incluso puede observarse la proximidad de definiciones. La biografía es el álgebra de una vida humana porque, previamente, "la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas" (J. Ortega, *O.C. III*, 372). Ese "hoy" apunta a la condición histórica de la vida ya que "*vida* es peculiaridad, cambio, desarrollo; en una palabra: *historia*" (J. Ortega, *O.C. III*, 198). Si en *La deshumanización del arte* Ortega señalaba que en el proceso dehumanizador importaba sobre todo el aspecto humano que destruye (J. Ortega, *O.C. III*, 366), la biografía equilibra la balanza al desplazarse de la historia a la vida. El fiel de la balanza, empleando el título del libro de Guillermo de Torre, continúa siendo el

proyectada la vida biografiada, el biógrafo interpreta los hechos que son, a su vez, interpretaciones que el biografiado ha fabricado en una cierta coyuntura de su vivir. Ver vivir es revivir. La biografía es una tarea estética de solidaridad con otras vidas en que se pretende reconstruir la vida desde dentro de ella pero como un acto metafórico que efectúa la intimidad del biógrafo en el trazado irreal de la escritura.

El *biógrafo reconstruye, es decir, construye de nuevo* la vida de un hombre combinando la perspectiva de este hombre haciendo su vida con la suya propia, la cual aquilata la fidelidad de ese hombre a su destino singular. Tiene la tarea de seguir una vida interpretándola como un compuesto de posibilidades e imposibilidades que se desarrolla como un drama. Sitúa en la idealidad del arte la línea que constituye el esfuerzo del protagonista por alcanzar la plenitud de su vocación. La *razón histórica de* la biografía organiza la vida biografiada según la inteligibilidad de sus trayectorias. El sentido conforma el mundo del biografiado como arquitectura en que se ensamblan los sucesos de su vida. Por eso, la *historia reivindica su carácter científico en cuanto ejercicio*

---

proceso de deshumanización que, en el caso de la biografía, podría integrarse en la tarea que Jean Pierre Faye ha denominado "semántica de la historia", "méthode dont le paradoxe doit être de *faire coïncider le discourse théorique avec la narration même*, ou plûtot le réseau narratif qu'il met en scéne en l'analysant" (J. P. Faye, 41). La metaficción de Jarnés no podrá en entredicho la naturaleza de la realidad sino que, al asumir la tradición moderna de la novela lírica junto al perspectivismo de la realidad en la línea de la deshumanización, "lays bare its rules in order to investigate the relation of "fiction" to "reality", the concept of pretence" (Patricia Waugh, *Metafiction* (Metheuen: Londres-Nueva York, 1984), 41.

de fantasía exacta (MOLINUEVO en ORTEGA, 1995: 51).

El personaje de la biografía adquiere el rango de <<héroe>> porque aspira a convertirse en el personaje imaginario que necesita ser si quiere ser realmente. El heroísmo, como actividad del espíritu, se adscribe a la condición enérgica de la vida que es perpetua aspiración. En las *Meditaciones del Quijote* está prefigurada la condición futura en que consiste el yo. Pues si "somos heroes, combatimos siempre por algo lejano y hollamos a nuestro paso aromáticas violas" (ORTEGA, 1983, I: 319), ser hombre quiere decir ser un luchador que aspira a conseguir lo que se ha propuesto. Al identificarse lucha y hombre "el *yo* de cada cual, en cada instante, está constituido por todo un programa íntegro de vida, de modo de ser de hombre que ha adoptado" (ORTEGA, 1983, XII: 213). Este modo de ser es la figura o personaje que quiere llegar a ser.

Como vertiente ideal el proyecto responde al imperativo de autenticidad. El hombre crea su proyecto en función de la necesidad libremente aceptada de cumplir su destino personal. La vocación es el imperativo de lo que tiene que hacer para ser su auténtico yo (ORTEGA, 1983, VIII: 28). El hombre que soy yo -alma, dotes, carácter, cuerpo- es la suma de aparatos con que vivo y, gracias a ello, equivale al actor encargado de representar el personaje que constituye la autenticidad de mi yo (ORTEGA, 1983, IV: 401). El futuro al que cada uno está llamado requiere de unos medios y tales medios sólo los ofrece

el pasado. El hombre es un heredero para quien todo nacimiento histórico es un renacimiento, "el cual consiste [...] en un poner a punto y a la altura de la actual experiencia histórica el sistema de conceptos y de ideas que el hombre tiene sobre ese universo y sobre sí mismo, en suma: sobre la realidad" (ORTEGA, 1983, XII: 205). Por ello, el lema goethiano de que "lo que heredaste de tus padres, conquístalo para poseerlo" apunta para Ortega a la exigencia de repensar lo que se recibe pero también a que nada propiamente humano es dado al hombre sino sólo con qué hacerlo (MARÍAS, 1971: 176-177).

La autenticidad del héroe radica en sobreponerse a las interpretaciones dadas de antemano y que se han petrificado en materialidad. La costumbre, la tradición o los instintos biológicos llegan a constituirse en trabas inertes que obstaculizan la realización plena del héroe:

> "Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo [...]. Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí misma rendida al hábito, prisionera de la materia" (ORTEGA, 1983, I: 390).

La autenticidad reside en querer ser aquel que uno tiene que ser mediante "un acto real de voluntad" (ibíd.: 392). El imperativo de autenticidad se asienta sobre el imperativo estético de invención que configura el *ethos* de la excelencia: ser en plenitud lo que soy, ser mejor. El acto de decidir hacer proyecta el destino de cada cual. El proyecto sirve al destino en el cumplimiento de la vocación. Decidir es preferir, es enfrentarse a las circunstancias para hacer con

ellas el personaje imaginario que queremos ser. Querer ser impone querer hacer lo que hay que hacer. Desprenderse de la materialidad conlleva enfrentarse a ella, aun cuando se salga derrotado. El triunfo heroico no depende del resultado sino de querer crear un nuevo ámbito de realidades. El imperativo de invención no depende del éxito sino de la fidelidad al destino que, paradójicamente, exige el acto libre de la voluntad aceptando la llamada de su vocación. Es propio del héroe sobreponerse a la materialidad de las costumbres, tradiciones, etc, para crear su propia vida. La condición <<trágica>> de la lucha no implica fatalismo:

> "No hay, pues, fatalismo, o más bien, lo que fatalmente acaece, acaece fatalmente porque el heroe ha dado lugar a ello [...]. Lejos, pues, de originarse en la fatalidad lo trágico, es esencial al héroe querer su destino trágico" (ibíd.: 393).

El héroe no se resigna a perder el papel imaginario que ha elegido ser. El *ethos* de la excelencia que promueve le impulsa a vivir de la aspiración. El es pura tensión hacia la idealidad que imagina. Carece de ser actual porque su ser está volcado hacia el futuro. Su testimonio es el futuro:

> "El *héroe anticipa el porvenir y a él apela*. Sus ademanes tiene una significación utópica" (ibíd.: 396).

En su lucha con la realidad puede ser absorbido por ella (ibíd.: 395). El héroe quiere ser pero quiere ser desde la presencia actual que *es ahora*. La verdad de su vida consiste en anticipar la ficción de su vida imaginaria, es decir, en hacer actual la realidad que imagina, siempre amenazada por el peso inerte de la circunstancia cuya energía debe ser

movilizada creadoramente a favor del destino. En el proyecto del héroe se conectan circunstancia y destino. Si "l'analytique de la narration historique est en même temps un *epos* -una «epopée *critique*»" (FAYE, 1972: 41), "el acontecimiento épico particular sólo puede lograr vitalidad poética cuando es fusionable del modo más estrecho con un individuo" (HEGEL, 1989: 767). El riesgo de una autoconstitución del héroe se resuelve en el eslabón que une relato y discurso pues "le recit est la fonction du langage qui *rapporte* l objet et l'action, et qui renvoie sans cesse le discours vers l'action et l'objet" (FAYE, 1972: 43).

La teoría biográfica que Ortega propuso para dar cuenta de la estructura de la vida humana es reasumida y practicada por los resquicios ideales que ofrece al arte, y en concreto, a la novela. La recepción de esta teoría en la *Revista de Occidente*, junto con la valoración personal que el interés general por la biografía suscitaba, puede contribuir a aclarar cómo el imperativo estetico de invención posee, en el caso de la vocación de escritor, la dimensión de un imperativo de invención estética.

2.2.2.2. Biografía y novela en el círculo de la Revista de Occidente.

La hipótesis que sostenemos de que la biografía proporcionó a la novela vanguardista un apoyo teórico y

creador con que hacer frente a la críticas "rehumanizadoras" y, al mismo tiempo, positivar la propia autoconciencia de crisis que padecía el género según su modo de cultivarlo debe fundamentarse en las implicaciones que el pensamiento de Ortega y Gasset sobre la estructura biográfica del vivir humano produjo sobre la práctica narrativa de estos escritores convertidos en biógrafos. De las indagaciones del filósofo madrileño en "Goethe desde dentro" (1932)[247] se derivan algunas consecuencias para los escritores del círculo de *Revista de Occidente*: las conflictivas relaciones que se establecen entre novela y biografía, como subgénero narrativo, la oscilación de esta entre novela e historia, los inevitables límites creativos que imponen las exigencias genéricas de la biografía y el malestar que provocan sus múltiples inconvenientes junto a sus indudables ventajas.

No pretendemos afirmar que "la paralela crisis de la novela" fortaleció el desarrollo y cultivo de la biografía (ZULETA, 1966: 299) pues, como acertadamente apunta Soldevila Durante, "de hecho asistimos a una hibridación de ambas especies del género narrativo: la novela se hace biográfica; y las biografías noveladas" (SOLDEVILA DURANTE, 1985: 199)[248].

---

[247] Dejamos a un lado la posterior evolución de Ortega, en los años cuarenta, que cuajó en sus grandes biografías de Goya (*O.C. VII*) y de Velázquez (*O.C. VIII*) donde la teoría se compenetra con la escritura biográfica.

[248] Para Antonio Espina "la idea de que el género literario novela *está en crisis no puede tomarse, en ningún* modo, al pie de la letra. A poco que examinemos el panorama actual de la literatura veremos que lo que se ha tomado por un trance disolutorio no es otra cosa que *decadencia, pero decadencia previa a una forma de próxima evolución*. Un aspecto

Las posibilidades que ofrece la biografía a la novela en lo que denominamos "transmutación" del género narrativo no consiste en sustituir un género por otro sino en el alcance con que las dimensiones genéricas propias de la biografía potencian el género narrativo tal como habían querido renovarlo los escritores vanguardistas. La crisis de la novela no representaría el anticipo apocalíptico de su consumación sino el periodo larvado de metamorfosis, al cual corresponde también el contenido del termino "hibridación".

La base de nuestra caracterización se fundamenta en la convicción de que el análisis de esta propuesta vanguardista ha de ser conducido como una actualización histórica concreta del género narrativo. "Los géneros, entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos" (ORTEGA, 1983, I: 366) se condensan como categorías estéticas en su progresivo encuentro con la historia (GARCÍA BERRIO, 1994: 641). La consistencia de dichas categorías radica en su constitución como *formas*, que "son esos elementos que trascienden las obras y constituyen el juego literario [...]: por ejemplo, los códigos retóricos, las técnicas narrativas, las estructuras poéticas, etc" (GENETTE, 1972 [1989: 18]) y que representan el verdadero objeto histórico (íd.: 19). La transmutación de la novela no se reduce, como hemos dicho, a su conversión en biografía. Las obras concretas actualizan el flujo seminal de los temas estéticos

---

-sencillamente- del avance técnico y en ocasiones también psicológico de la novela moderna" (A. Espina, "Benjamín Jarnés, "*Libro de Esther*", 111) (la cursiva es mía).

irreductibles que configuran su "código genético".

Acudiendo a Ortega y Gasset no pretendemos limitarnos a comparar didácticamente las propuestas vanguardistas con las del filósofo. A lo largo de su obra se encuentran apuntados muchos de estos problemas, según el interés que en cada momento le movía, así como posibles vías de investigación. Nuestro interés se centra en el modo como, de acuerdo al referente del filósofo madrileño, los escritores agrupados en torno a *Revista de Occidente* configuraron su peculiar poética, ajustadas a sus posibilidades creativas. Como hemos señalado anteriormente, *La deshumanización del arte* constituye un índice del desarrollo de la razón vital hacia la razón histórica a la vez que sienta la discusión de prácticas metaficticias, que no inaguran la muerte de la novela (DOTRAS, 1994: 23). La decadencia y agonía de la novela no constituye sino un cambio en la evolución del género que, en primer lugar, encuentra en la metaficción "an opposition, not to ostensibly "objective" facts in the "real" world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality" (WAUGH, 1984: 11). Incluso, para críticos recientes, el carácter autorreflexivo de la metaficción postmoderna ha de incluirse en un proceso histórico que está llegando a su fin, de modo que "a certain kind of imaginative self-reflection may indeed be going through a death which is a kind of metamorphosis" (SCHOLES, 1979: 218).

Con todo, la historia no basta por sí sola para explicar la poética narrativa que nos ocupa pues resulta decisivo el encuentro con las tendencias estéticas que el género provee como impulso original de "las amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano". La pulsión creadora se asienta en la tendencia estructural de la historia, de modo que

> "los procesos de la historia literaria abarcan a la vez la necesidad y la contingencia (las estructuras históricas, que hubieran podido ser otras, son contingentes, mientras que las formas poéticas revelan un grado excepcional de necesidad) y segundo, que esos procesos aúnan (de ahí la especificidad y la originalidad de la historia de la literatura) el esfuerzo por aprehender el pasado y la presencia o la presentidad (presentness) de la experiencia estética" (GUILLÉN, 1989: 224-225).

Las formas poéticas cristalizan según las "circunstancias", es decir, las consistencias materiales, lingüísticas y culturales. La trama, los caracteres, la representación y la autoridad y legitimidad de la fuente enunciativa, que constituían los elementos principales con que la ficción realista plasmaba su estructura de conjunto referencial dejan paso en la metaficción a la interrogación por la manera en que estos principios originan la ficción (WAUGH, 1984: 10). La biografía sostiene la tensión entre la reconstrucción de una trayectoria vital, con su personaje y su trama, y la <<fantasía exacta>> que abre el camino de la verosimilitud como transposición metafórica de la existencia, que no es *factum* sino un *fieri*:

> "salvar las apariencias significa salvar los <<fenómenos>>, entendiendo por tal el elemento donde se integran la objetividad de las <<cosas>> y la ficción de los ideales, la dimensión de superficie y de profundidad. Por eso, la esencia es en su

> aparecer y la apariencia lo es de su esencia, es decir de sí misma. La dimensión de profundidad tiene un carácter biográfico, no de cosa en sí, sino de escritura de la vida" (MOLINUEVO, 1992: 78).

La escritura de la vida deviene, en consecuencia, la aparición de la ficción en la propia vida como construcción de la personal arquitectura dramática. La biografía se escribe al irse haciendo la vida. El género biográfico consiste, por tanto, en escribir la escritura de una vida, con lo que se convierte en una inscripción autobiográfica y, en este sentido, narcisista. La escritura de una vida se vuelve vida como escritura en la lectura. El biógrafo lee las vidas de su personajes y esa lectura constituye el producto biográfico.: "In fact, these responses are shown to be *part of* his life experience. In this light metfiction is less a departure from the mimetic novelistic tradition than a reworking of it" (HUTCHEON, 1991a: 5). El trazado de una biografía completa el sentido sólo apuntado en la vida, pues su fin escapa siempre a todo cierre desde la vida misma: "Se me presenta *toda* la vida del otro *fuera* de mí, y es ahora cuando se inicia la estetización de la personalidad, esto es, su concretización y acabado en una imagen estéticamente significativa" (BAJTIN, 1992: 98). La escritura de la vida en cuanto biografía se presenta como una obra *por acabar*, que encuentra en el lector-biógrafo su conclusión. Este no otorga el sentido sino que lo concluye según la valoración que proporciona su perspectiva (ECO, 1990: 74).

Para Ortega los estudios biológicos, en cuanto la

biología se ocupa de investigar la inserción "vital" del hombre en su medio, ponen de relieve que la vida organizante es la vida primaria y radical, la *natura naturans*, de modo que "la cultura y la civilización, que tanto nos envanece, son una creación del hombre salvaje y no del hombre culto y civilizado" (ORTEGA, 1983, II: 280). La capacidad imaginaria del hombre, decisiva en la creación artística, adquiere en su manifestación simbólica más potente, el mito, el grado de "función interna sin la cual la vida psíquica se detendría paralítica" porque "suscita en nosotros las corrientes inducidas de los sentimientos que nutren el pulso vital, mantienen a flote nuestro afán de vivir y aumentan la tensión de los más profundos resortes biológicos. El mito es la hormona psíquica" (ORTEGA, ibíd.: 295).

No es posible oponer tajantemente naturaleza e historia. La afirmación de Ortega de que "el hombre no tiene naturaleza sino historia" (ORTEGA; 1983, VI: 41) debe ser matizada, sin taricionar sustancialmente el pensamiento de Ortega, a la luz de lo que Rodríguez Huéscar llama el <<heraclitеísmo historizante>> de la vida (RODRÍGUEZ HUÉSCAR, 1995: 37). Enfrentándose al naturalismo, Ortega sostiene que el ser del hombre no está dado sino que es algo que consiste en hacerse. Pero frente a la tentación escéptica, y ferozmente subjetiva, que se limitaría a constatar el límite infranqueable para la certidumbre absoluta, Ortega defiende el conocimiento de una estructura racional que justifica el irse haciendo de las cosas porque "todo transcurre, sí, pero, por otro lado, nada

pasa definitivamente, todo pasado queda incorporado al presente, absorbido por él, y, por tanto, proyectado al futuro" (RODRÍGUEZ HUÉSCAR, ibíd.). No es negada la naturaleza originaria y creadora, la *natura naturans*, sino la perspectiva esencialista de una naturaleza idéntica a sí misma en todo momento, la *natura naturata*. Ortega acentúa la circunstancialidad de la vida del hombre, con la que está haciéndose continuamente su personalidad. La historia no construye la naturaleza del hombre sino que esta es creadora de la historia (MARINA, 1994) si aceptamos que el hombre es al irse haciendo, que su naturaleza consiste en su encuentro con la historia, que su vida es proceso y que este constituye su sustantiva razón, "la revelación de una realidad transcendente a las teorías del hombres, y que es él mismo por debajo de sus teorías" (ORTEGA, 1983, VI: 50).

La naturaleza humana consiste en una tensión escatológica secularizada, en la pulsión por hacer presente, histórico, lo que cada hombre tiene que llegar a ser, sin que lo que tenga que ser esté predeterminado[249]. La biografía, como procedimiento artístico, permite la contemplación de la vida del personaje <<ejecutándose>>, lo que supone que en la

---

[249] Decimos "tensión escatológica" y "secularizada" teniendo en cuenta a propósito el contenido judeocristiano. No debe olvidarse que para Ortega la vida es una empresa y una aventura, la combinación de la visión cristiana (*valle lacrymarum*) y de la visión pagana (*stadion*) en un ejercicio deportivo (Jose Ortega, *O.C. XII*, 218). La vida es búsqueda de lo imprevisto, lo nuevo o lo desconocido pero en en esa búsqueda está "en juego" la realización del "fondo insobornable", la autenticidad o la coincidencia consigo mismo del hombre.

auténtica biografía no nos encontramos con el biografiado como una cosa más, aunque sea protagonista, entre el conjunto de elementos que han formado su vida, ni con las cosas como un paisaje que rodea al héroe sino con "la *instalación del hombre entre las cosas*; y esto significa, ni más ni menos, que un *mundo*" (MARÍAS, 1954: 39). La estructura de la realidad se configura en la interacción del hombre y su circunstancia. He aquí un motivo metafísico de que la autobiografía no permita declarar la vida de cada uno por uno mismo. La escritura de la vida opera mediante el acercamiento o la "transmigración" a la alteridad que asegura la descripción del yo protagonista como el resultado de la instalación del hombre entre las cosas con que se encuentra y con que tiene que hacer su vida. La biografía no narra sino presenta la vida como una narración, como un proceso:

> "Por eso mismo, no hay medio de capturar nuestro <<yo mismo>> en la intimidad. Goethe nos propone otro método que es el verdadero. En vez de contemplar nuestro interior, salgamos fuera. La vida es precisamente un inexorable ¡afuera!, un incesante salir de sí al Universo. Si yo pudiese vivir dentro de mí, faltaría a lo que llamamos vida su atributo esencial: tener que sostenerse en un elemento antagónico, en el contorno, en las circunstancias" (ORTEGA, 1983, IV: 426).

Por ello, la vida es constitutivamente acción y quehacer: mi yo es una norma y un perfil de conducta. Las biografías que publican los escritores vanguardistas no se centran en "psicologías extraordinarias" (SOLDEVILA DURANTE, 1985: 199) sino, al contrario, en vidas llenas de dinamismo. La elección de personajes del siglo XIX, aparte de las dimensiones política y social que podía tener escribir sus biografías,

responde a que en ello se revela la vida española posible *hasta ese momento, una vida entendida sólo como dinamismo*[250]. La vida no sucede dentro de nosotros sino fuera. "La vida incluye, con el que es cada cual, todo aquello que encuentra en torno suyo, *con* la cual tiene que hacerla" (MARÍAS, 1971: 186). La dimensión autobiográfica de la biografía se apoya en que esta pretende mostrar al yo en su personal constitución volcada sobre la realidad (ORTEGA, 1983, XII: 300). De ahí la *tensión del destino del héroe, que siendo dinamismo, es,* sin embargo, en cuanto producto biográfico "la transcripción artística de la huella en el ser que deja una vida regulada desde su interior por sus propósitos, es la expresión rtística del *depósito en el ser de una vida plenamente comprendida*" (BAJTIN, 1992: 154), que comparte con la aventura su ininterrumpida continuidad como un todo cerrado (SIMMEL, 1988: 13).

Los biógrafos vanguardistas aprovechan los recursos de la ficción en la escritura de otras vidas. Descartada la ilusión mimética referencial de la técnica realista -la "narración biográfica-analítica" (ESPINA, 1935: 111)-, la biografía pone en juego los recursos "metaficticos" que traducen "idealmente" las trayectorias de una vida gracias al arte. La visión objetivada y ajena de la realidad -como punto de partida para

---

[250] "No ha habido en los españoles, durante los primeros cincuenta años del siglo XIX, complejidad, reflexión, plenitud de intelecto, pero ha habido coraje, esfuerzo, dinamismo [...]. Riego y Narváez, por ejemplo, son, como pensadores, ¡la verdad!, un par de desventuras; pero son como seres vivos dos altas llamaradas de esfuerzo" (J. Ortega, *O.C. I*, 280).

llegar al yo-, aplicada a una posible comunicación del hecho histórico, realza el hecho de "que la *objetivación novelesca* de unas vidas, relatadas desde el *distanciamiento* que supone la observación de una realidad ajena, presupone la creación -realmente novelada- de una realidad para ser vista *desde fuera*" (PALOMO, 1987: 279). La biografía acerca la historia a la ficción por cuanto la historia no trata de las cosas que hemos visto u oído sino que las piensa y reconstruye según nos han sido transmitidas (ORTEGA, 1983, I: 157). El novelista crea las trayectorias; el biógrafo las transustancia.

El biógrafo no transcribe una vida sino que interpreta los acontecimientos de una vida en virtud de líneas de acción que dan cuenta de la razón sustantiva que las explica. La vida humana se convierte una vez vivida en un conjunto de materiales y documentos históricos cuyo sentido no puede ser duplicado sino construido de nuevo. De nuevo quiere decir que la escritura de la vida, la biografía, recupera la memoria de sí mismo en el otro (MOLINUEVO, en ORTEGA, 1995: 12). El biógrafo lleva a cabo un proceso de revitalización que no puede surgir de los datos ni de la especulación (PALOMO, 1987: 279). Tal proceso obliga a recrear la existencia humana mediante una perspectiva que no dota de sentido a la vida del biografiado sino que, modificando sus incoherencias para que gane la verdad artística (JARNES, 1935a: 185), delinea como escritura los vectores de energía que movilizaron una vida. En palabras de Ortega, es necesario "en vez de hacernos centenarios en el centenario, intentar la resurrección del

clásico re-sumergiendolo en la existencia" (ORTEGA, 1983, IV: 419).

El acercamiento biográfico a una vida permite que "nos asomemos a ver el desfile de un siglo, de un trozo de siglo, por donde apreciamos un índice de cultura, una tensión o una extrema languidez de energías" (JARNES, 1930b: 17). Francisco Ayala consideraba que el biógrafo debía "tener una rara virtud: la persuasión. Introducir al lector en el terreno de lo autentico y darle la dimensión de los hechos" (AYALA, RÖcc., XXII, 64, 1928: 122). Se precisa hacer de la realidad misma una perspectiva, de modo que en la biografía, como en la historia, haya dos planos distintos, "el plano profundo del hecho histórico y el plano superficial, actual, del historiador". "Se verifica, pues, un desdoblamiento" y "se establece, por tanto, una perspectiva" (ESPINA, RÖcc., XXVII, 81, 1930: 298), "que supone un enfoque crítico, desde el que las cosas y hechos no son aceptados sin análisis previos" (BAQUERO GOYANES, 1963: 242). Su consecuencia es un tono no realista que no ignora o abandona las convenciones realistas sino que se apoya en ellas para desarrollar las estrategias que ponen al descubierto el carácter biográfico que la ficción sostiene (WAUGH, 1984: 18). El carácter biográfico-analítico de la novela del siglo XIX encuentra su prolongación metamorfoseada en la biografía como álgebra de la vida humana que, al recoger la renovación de la novela "moderna" -en el sentido anglosajón de "modernism"- a través de la estética de la «deshumanización», "trata decididamente de liberar a la

novela de la <<intriga>>, de la <<pintura>>, tanto social como psicológica, para convertirla en puro hechizo" (ALBÉRÈS, 1971: 43).

El biógrafo posee el lenguaje como el órgano de profundidad que interpreta el perfil ético del personaje. Ese perfil constituye las trayectorias con que elabora la teoría de una vida que es intrínsecamente dramática:

> "Sin introducir en ella lo irreal, lo que no es, no se entiende lo que es. Por esto, la única manera de conocer una trayectoria es narrarla, y esto sólo se puede hacer interpretativamente. Dicho de otro modo, la trayectoria es -como la vida en su conjunto- intrínsecamente dramática" (MARÍAS, 1983b: 27).

La narración de la trayectoria consiste, según dijimos, en presentar la razón de esa trayectoria como proceso o como "realidad transitable" (PALOMO, 1987: 285) construida en el lenguaje de modo que el mundo no posee una significación al margen de sus relaciones con él, sin que esto sugiera completamente que "there can never be an escape from the prisonhouse of the language" (WAUGH, 1984: 53) pues el perspectivismo <<deshumanizado>> resulta del "proceder indirecto e inverso de transformar aquellos elementos [de la realidad] en otros elaborados por su fantasía -las modernas, imagen y metáfora-, para, en vez de reproducir, el dinamismo de la vida, reproducir la vida neutra y "deshumanizada" del dinamismo. En hombre, máquina, paisaje o idea pura" (ESPINA, 1934: 116)

La editorial Espasa-Calpe potenció el auge de las

biografías en los años treinta. La Revista de Occidente dio entrada desde 1925 a la publicación de extractos de biografías[251] y desde 1927 se multiplicaron las reseñas que se ocupaban de estas[252]. No obstante, deben tenerse en cuenta otros factores. Una de las raíces de su desarrollo se debe al estímulo de las biografías escritas por autores como Lytton Strachey, André Maurois o Stefan Zweig que obtuvieron un resonante éxito en toda Europa. A esta condición exterior deben añadirse un conjunto de rasgos que podrían explicar el exito del genero.

Bermejo de la Rica intentó a principios de los años cuarenta una explicación basada en tres razones. La reacción contra la teoría histórica y social del marxismo privilegió el interes por las vidas individuales que pudieran haber determinado el curso de la historia. En relación con esta causa, obra igualmente el interes del gran público por un conocimiento del pasado sin necesidad de obras técnicas. Por último, desempeña un destacado papel "el indiscutible agotamiento de la novelística, especialmente en España en el momento actual". Esta última razón se apoya en conocidos

---

[251] La atención a la biografía comienza en la *Revista de Occidente* con dos extractos: E. Schwartz, "Un intelectual en la política", VII, 20 (1925): 199-288; C. Sterheim, "Napoleón", X, 28 (1925): 1-32.

[252] Sobre el interés que despiertan las biografías en la prensa, he aquí unas muestras. A. Alcalá Galiano, "Las biografías novelescas", *ABC*, 11-VIII-1926: 7-8; E. Díez-Canedo, "El afán de las vidas", *El Sol*, 18-X-1928: 2; R. Baeza, "El nuevo arte biográfico", *El Sol*, 29-X-1928: 1; Azorín, "Biografías", *ABC*, 14-XI-1929: 3; M.J. Kahn, "La hora biográfica", *El Sol*, 21-IX-1930: 2; E. Azcoaga, "Eco y mecánica de la biografía", *Hoja Literaria*, 1, 1933: 3-5.

argumentos, que se han prolongado de una forma u otra, con sus matices, en parte de la crítica sobre este periodo de la novela. Achacaban a esta falta de observación de la complejidad de la vida llevar a cabo una tarea miniaturista en vez de desplegar amplias evocaciones ambientales e intentar salvar la escasez de contenido con un estilo descoyuntado, con imitaciones de poemas líricos y con el empleo de pseudobarroquismos o pseudoconceptismos (*BERMEJO DE LA RICA*, 1944: 9).

Evelyn López Campillo añade a las causas globales de la crisis de la novela una interpretación basada en la situación histórica española. Debido a la Dictadura de Primo de Rivera, la capacidad de influencia de los intelectuales queda sensiblemente mermada, así como su «porvenir» a corto y medio plazo[253]:

> "Buscan así los autores, en los destinos de los «caudillos» espirituales y políticos del tiempo pasado, indicaciones que permitan al lector español y a ellos mismos orientarse en el periodo de reestructuración social de la posguerra y de la Dictadura" (LÓPEZ CAMPILLO, 1972: 182).

---

[253] La falta de porvenir en la vida política de la Dictadura obligó, por ejemplo, a Manuel Azaña a retirarse de la vida pública y a emplear su tiempo en escribir. De 1927 data *El jardín de los frailes*, de tintes autobiográficos. Para Antonio Espina esta obra proporciona al género biográfico una aportación estética muy estimable: "El formar el paisaje y el ambiente alrededor de una biografía produce mejor resultado estético. Porque lo psicológico refuerza con sus esfuerzos indirectos lo paisista [sic], y lo paisista favorece, a su vez, el contorno material de la figura" (A. Espina, "Manuel Azaña. *El jardín de los frailes*", *RO*cc., *XVI*, 47 (1927): 224). En estas palabras de Espina resuena la perspectiva orteguiana que ve nacer de la interacción entre el hombre y sus circunstancias un *mundo*, el mundo de cada cual.

La preocupación por los caudillos del pasado se combina con la atención por los personajes que caracterizaron el modo dinámico de vida de la España decimonónica. No sólo Zumalacárregui, Serrano, Castelar, Narváez, Riego atraen la atención de los escritores. La originalidad irónica de Antonio Espina queda patente en la elección de sus personajes, a partir de los que escribe dos de las principales aportaciones al género: las vidas de *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (1929) y *Romea, el comediante* (1935). Espina llega a establecer, en el caso del actor, un paralelismo entre la vida española de la primera mitad del siglo XIX y la carrera profesional de aquel.

El afán biográfico responde a un deseo de aclarar el pasado español más próximo que permanecía operante teóricamente en la forma de gobierno procedente de la Restauración que, sin embargo, resultaba paralizante como fórmula de futuro a raíz del golpe de Estado de 1923. La Restauración -"abominable" para Jarnés (JARNÉS, 1988, 10: 34)- caracteriza la etapa de la historia de España en que su corazón "llegó a dar el menor número de latidos por minuto" (ORTEGA, 1983, I: 337). Una tarea de los nuevos escritores, decía Ortega ya en 1910, consistía en "elevar a la superior realidad histórica estas figuras españolas de la segunda mitad del siglo XIX, de que somos próximos herederos, y que aún vagan, como las almas insepultas, en esa vida media y caprichosa, que es haber muerto a la actualidad y vivir a la oscilante memoria de quienes los conocieron" (ORTEGA, 1983, I:

158).

Biografía e historia se entrelazan en la teoría. El periodo de la Restauración corresponde a la eclosión de la novela realista. La mutación del género novelístico a través de las posibilidades que ofrece la biografía no significa superación y negación de lo anterior, que constituye la circunstancia con que estos escritores enfrentan la realización de su vocación, sino transformación. El hombre es un novelista de sí mismo (ORTEGA, 1983, IV: 389) porque tiene que inventar su vida. Vivir implica anticipar continuamente el futuro. La categoría de "futurición" obliga al hombre a renovar el pasado según las exigencias de su programa íntegro de vida. Todo nacimiento histórico es un renacimiento, "el cual consiste [...] en un poner a punto y a la altura de la actual experiencia histórica el sistema de conceptos y de ideas que el hombre tiene sobre ese universo y sobre sí mismo, en suma: sobre la realidad" (ORTEGA, 1983, XII: 205). Si el destino del escritor es escribir, es decir, inventar su vida mediante la escritura, ese destino está marcado por una misión, que exige la incorporación de la circunstancia. Ha de hacer de la necesidad libertad en un sentido deportivo[254]. Esa integración tiene por gozne, según creemos, a la biografía:

"Cada cual va a cumplir a su modo la misión

---

[254] César M. Arconada le comenta a Félix Pérez que es "el futbolista más literario, más estilista. El orfebre. Usted es, en el fútbol, lo que Benjamín Jarnés es en la literatura". El fultbolista *no* duda en *responder* que "la afición del intelectual por el deporte es muy ligera, muy superficial" (César M. Arconada, "Lo que dice Félix Pérez, del Real Madrid C.F.", *La Gaceta Literaria*, 24 (15-XII-1927): 1).

> histórica de su generación, porque cada generación no es, a la postre, sino eso: una determinada misión, ciertas precisas cosas *que hay que hacer*" (ORTEGA, 1983, VIII: 42).

El siglo XIX español ofrecía a los biógrafos una amplia nómina de vidas. En muchos de estos personajes contrastaba la aspiración a realizar grandes proyectos con la realidad social que les rodeaba y que condicionaba sus obras. Esta dualidad recibe un tratamiento irónico, aunque no hiriente, en la biografía que de Castelar escribió Jarnes. El héroe romántico es tragicómico porque su aspiración es solidificada por la realidad histórica en que se ve envuelto. Las ardientes proclamas de libertad alternan con las intrigas, las claudicaciones o la evolución pragmática de los personajes[235]. Devuelven como personajes la imagen que Ortega había formulado:

> "Al través de la ficción, avanza la realidad, se impone a nuestra vista y reabsorbe el <<role>> trágico. El héroe hacía de este su ser mismo, se fundía con el. La reabsorción por la realidad consiste en solidificar, materializar la intención aspirante sobre el cuerpo del héroe. De esta guisa vemos el <<rôle>> como un disfraz ridículo, como una

---

[235] Por ejemplo, la valoración de la personalidad de Salustiano Olózaga puede observarse a través de dos biografías de autores diferentes. En *Sor Patrocino o la monja de las llagas* (1929) de Jarnés un maduro Olózaga parece moverse respecto de la protagonista por las consecuencias de un amor juvenil despechado. En una escena de *Luis Candelas*, de Espina, el envilecimiento de la vida española durante el reinado de Fernando VII se manifiesta en la nobleza de ánimo que comparten Olózaga y Candelas. El bandido ayuda a escapar a un preso político de la cárcel gracias a las amistades del primero con militares liberales: "Una vez más la vida se complace sarcásticamente en ligar en un solo haz muy diversos valores morales. Con desconcertante eclecticismo" (Antonio Espina, *Luis Candelas, el bandido de Madrid* (Madrid: Espasa-Calpe, 1929), 200). El ejemplo más evidente de envilecimiento político corresponde a Luis González Bravo, de joven liberal, y en la vejez un durísimo ministro de Gobernación.

> máscara bajo la cual se mueve una criatura vulgar" (ORTEGA; 1983, I: 395-396).

No es extraño, por tanto, que Jarnés afirme que, siendo el siglo XIX un infatigable productor de entes mediocres, de personajes que andan rozando la genialidad sin lograr nunca atraparla:

> "las biografías del siglo XIX deben llevar un subtítulo; sus nombres deben llevar apodo, un guiño anecdótico que sustituya al ausente acento categórico" (JARNÉS, 1935a: 194).

El carácter novelesco del doble título alude irónicamente a la novela histórica y folletinesca del siglo XIX. Como ya hemos señalado, la limitación con que estos biógrafos contaban procedía de que la mayoría de los héroes que trataban se desenvolvieron en un medio y una época peninsular "de tono muy bajo", si bien "lo pintoresco ni quita ni pone grandeza al heroísmo" (ESPINA, ROcc., XXXVIII, 112, 1932: 110). La pasión del héroe ha de estar ahincada en la moral, con lo que es posible diferenciar al hombre de voluntad del hombre violento[256]. Por ejemplo, Jarnés valora muy positivamente, hasta el punto de considerarlo el único caudillo español auténticamente romántico a Zumalacárregui, a pesar de sus contradicciones y de las diferencias ideológicas entre ambos.

Si se tiene en cuenta que para Aristóteles lo más importante es la organización de los hechos, pues la tragedia

---

[256] En esta distinción se deja notar la influencia de Max Scheler, al que Ortega publicó en traducciones en su editorial. Un extracto, titulado "El heroe", apareció en *ROcc.*, XL, 120 (1933): 240-256.

es mímesis no de hombres, sino de acciones y de vida (ARISTÓTELES, 1450a, 15-17), "la fábula como intensión es imitación (representación) en cuanto resultado de un proceso de intensionalización que en la producción de la obra literaria conduce a dicha fábula intensional desde la fábula *como extensión*" (ALBALADEJO, 1992: 38). La acción resulta el producto intensional del proceso activo de imitar o representar en que consiste la mímesis. En términos de Ricoeur, "la acción es lo <<construido>> de la construcción en que consiste la actividad mimética" (RICOEUR, 1987, I: 89). El personaje aparece en relación de dependencia respecto de la historia narrada que, con sus caracteres de unidad, de articulación interna y de totalidad que le confiere la operación de construcción de la trama, le permite conservar a lo largo de la historia una identidad correlativa a la de la historia misma (RICOEUR, 1996: 142)[257].

De acuerdo con el fin perspectivista <<deshumanizado>> - "en vez de reproducir el dinamismo de la vida, reproducir la vida neutra y "deshumanizada" del dinamismo" (ESPINA, 1934: 116)- la escritura biográfica de los escritores vanguardistas se encuentra, por su parte, con que tiene que organizar en una trama los hechos de una época desarticulada y de tonalidad vital enteca. Los personalidad de los caracteres surgen del

---

[257] Paul Ricoeur deja claro que la crítica literaria estudia conjuntamente los procedimientos de la narración ficcional y la narración histórica, si bien para la investigación que él pretende llevar a cabo la cuestión de la intención referencial le obliga a considerar cómo se cruzan para constituir el tiempo en la narración (Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I* (Madrid: Cristiandad, 1987), 159-160.

contacto entre los ideales del personaje y el paisaje vital e histórico que le rodea de modo que "la biografía es un dinamómetro" (JARNÉS, 1935a: 206) que marca la energía empleada en el irse haciendo de los personajes. Es la acción la que le constituye y sólo haciendo puede llegar a ser. La vida humana es, en este sentido, *drama* porque el hombre "al encontrarse con que existe, al acontecerle existir, lo único que encuentra es no tener más remedio que hacer algo, para no dejar de existir" (ORTEGA, 1983, VI: 32). La biografía muestra al personaje no "haciendo algo" sino "no teniendo más remedio" que "hacerse a sí mismo" y "determinar *lo que va a ser*" (ORTEGA, ibíd.: 33), de modo que se convierte en "héroe" en tanto que "anticipa el porvenir y a él apela" (ORTEGA, 1983, I: 396). La biografía es un dinamómetro porque no es mímesis (proceso de representación) de hombres sino de acciones y de vida (práxeon kai bíou) en el sentido de que la vida consiste en hacer -"*hay* que hacerse la vida" ya que el hombre no es un *ser ya* (ORTEGA, 1983, VI: 32-33)-.

Resulta sintomática la atención que Antonio Espina presta a uno de los grandes actores del periodo romántico que, sin embargo, anticipó el modo de actuar realista. Esta tensión desequilibrada entre realidad histórica y aspiración utópica representa el carácter "heroico" de Romea. "El periodo de la comedia moderna, cuyo estilo dramático Romea impulsó en pleno romanticismo, comenzaba su apogeo, comenzaba precisamente cuando Romea iba a morir" (ESPINA, 1935a: 269). No vio nunca realizado el ideal que persiguió, un ideal que como

perspectiva biográfica convierte en metabiográfica la vida de Romea. El personaje que lucha por llegar a ser coincide con la verdad artística que representa sobre el escenario. En este sentido, la biografía de Romea se convierte en una variación del tema barroco del gran teatro del mundo. El esfuerzo dramático de Romea en su vida se lanza sobre la consecución de la comedia realista que anticipa y en la que consigue sus mejores efectos de estilo. Romea descubre en el arte escénico su vocación creadora de nuevos ámbitos de realidad. El heroísmo del arte encarna el mismo ideal que el de la vida: querer ser el personaje que uno mismo está actuando. Por ello, "un héroe de la especie vital y un héroe de la fantasía *específica tienen la misma realidad indiferenciada en el* cerebro de las generaciones distantes de ellas" (ESPINA, ibíd.: 26).

La subtitulación de <<novela biográfica>> que Espina aplica a sus dos biografías anteriores a la guerra civil apunta a la condición híbrida del género, que permite al autor desarrollar narrativamente sus cualidades de prosista a la par que escruta la realidad biográfica con una mirada distanciada y crítica, en que la ironía cubre de humor su escepticismo; y donde el héroe desciende a un plano desmitificador que ese escepticismo impone (PALOMO, 1987: 284). Sin embargo, dejando a un lado un análisis detallado de ambas biografías, creemos que debe añadirse que la tarea desmitificadora posee, en la línea que hemos expuesto a propósito del mito en la obra de Jarnés, una carga nuevamente mítica que, como energía

emocional que revitaliza el escenario descrito, transforma la historia viva en materia artística (ibíd.: 285).

La doble mirada, lírica e irónica, exige determinar la hibridación entre historia y mito. La verdad artística se impone con tanta claridad como el referente comprobable del que surgió el mito. Si para Romea el teatro "ha de ser ese otro mundo en el que toman cuerpo y realidad los hombres y las mujeres que no nacieron de carne y hueso sobre la tierra, pero que están parídos de veras tanto y más que los seres reales *por el útero de la poesía*" (ESPINA, 1935a: 26), Luis Candelas teje su vida con el hilo de los sueños de sus biógrafos. Su marca en la lengua, irónica y endorreferencial, y que comparte tanto con Godoy y Napoleón como con el P. Pajarito, caracteriza los relatos de santos o de diablos (ESPINA, 1929a: 9). La imagen real de la persona se deforma necesariamente en la textura de la historia. La ironía de Espina consiste en jugar con los límites imposibles de la biografía, con su pulsión de realidad en la inevitable y paradójica ficción. Por ello, el personaje es un novelista de sí mismo, un creador potencial, en su actuar, de la leyenda:

> "*La celebridad tiene sus inconvenientes.* Alrededor de una figura célebre se crea sin dilación el mito. Las líneas, por lo general, sobrias, escuetas de la realidad se deforman hasta alcanzar la proporciones de la caricatura. De la epopeya. Alrededor de Candelas se forma el mito" (ESPINA, 1929a: 161).

El paralelismo se acentúa por la labor de los mismos historiadores:

> "Inconvenientes de la celebridad.

> Lo peor es que también los historiadores y exegetas poco escrupulosos contribuyen a fomentar la leyenda. Recogen fantasías y absurdos y los traman con con hilo inverosímil en la textura de lo biográfico" (ibíd.: 165).

La ironía biográfica de Espina surge al caracterizar la irrealidad novelesca como no sólo posible y verosímil sino como correspondiente auténticamente con la realidad. A Candelas lo encierran en El Infierno, "esa mazmorra, a la que los novelistas dotan de todos los elementos necesarios para hacer imposible una evasión y de la que se escapa *indefectiblemente el protagonista de la novela*" (ibíd.: 180), como realmente hará el protagonista. Pero Candelas se escapa también de la biografía porque la vida humana, en última instancia, guarda un núcleo de irreductibilidad y sobreabundancia materiales imposibles de ser sobrepuestas por el afán de claridad del escritor. Esta interpretación no se opone sino que se complementa con la observación de que todos los procedimientos "escriptivos" (SOBEJANO, 1989: 5) sugieren que escribir historia, como la ficción, supone interrelacionar tramas que parecen actuar entre ellas independientemente del designio humano (WAUGH, 1984: 49). En realidad, el sobrante de realidad pone de relieve que "realidad externa y realidad artística son dos hechos absolutamente diferentes entre los que se tiende, para diferenciarlos, la realidad formal" (GARCÍA BERRIO, 1973: 385):

> "Lo que acontece es sencillamente esto: Luis se evade -¡también!- de su biografía. Ni más ni menos. Igual que si el montón de cuartillas de su historiador fuese una Audiencia Española, una cuerda de forzados camino de presidio o una cárcel de Madrid.
> El genio es así" (ibíd.: 212).

La tarea del biógrafo se apoya en la *resurrección* de la vida de un hombre (JARNÉS, 1930b: 11). Esta labor equidista de la historia como de la novela; lo que pretende es "escribir la *historia de un alma*, adivinar el *destino de un alma*" (JARNÉS. 1935a: 155). La biografía tiene por misión "re-crear" al hombre, desde la perspectiva que el relato de su vida impone al escritor, con el fin de resaltar lo humano, "desligándose así de lo *histórico*, de lo *documental* -aunque apoyándose en ellos, pero también, y aún más, de lo novelesco, de la ficción" (QUIROGA PLÁ, RÖcc., XX, 59, 1928: 268). La biografía se aproxima a la metaficción historiográfica que representa "a challenging of the (related) conventional forms of fiction and history writing through its acknowledgment of their inescapable textuality" (HUTCHEON, 1988: 129), como hemos esbozado en el análisis de *Luis Candelas*.

De acuerdo con la indicación de Ortega, Espina alabó en la biografía que sobre Joaquín Costa había escrito Ciges Aparicio que "para describir tal <<bios>> era necesario iluminar la figura por el interior, meter la luz bajo aquel cráneo -como la tuvo en la vida- para que el relámpago le saliese por los ojos y una llamarada bermeja por las fauces" (ESPINA, RÖcc., XXX, 88, 1930: 138). El "bíos" constituye "el diálogo dramático entre el yo y su circunstancia". La imagen cinematográfica y <<deshumanizada>> de un cráneo no iluminado sino iluminante se repite de un modo u otro en los escritores del círculo de Revista de Occidente. Pero la apariencia deshumanizada encierra una carga de *circunstancialidad*

española y de profunda carga significativa en la trayectoria de Ortega (MARÍAS, 1983b; RODRÍGUEZ HUESCAR, 1995: 59-82). Para Espina "a veces España parece una prendería de barrio bajo" pero, más allá de su pintoresquismo, "para ver España hay que tener los ojos no en los ojos, sino detrás de los ojos; y delante de éstos, como gafas, un cerebro. Pero un cerebro de precisión, no de esos que generalmente se usan" (ESPINA, 1935a: 185). El juego de luces que proyecta la cámara se entrelazan en unidad en la visualización de la pantalla. En un sentido más convencional Francisco Ayala señala que

> "el primer problema que ha de resolver el autor de biografías es -semejante al fotógrafo- el de situar a su héroe. Luego tendrá que enfocarlo del modo adecuado, proyectando sobre él la luz del dato preciso. Todavía colocará tras su figura el telón que le finja un ambiente propio, y estudiará el repertorio de sus gestos para destacar el que mejor revele su personalidad. Pero en lugar de ordenarle: <<quieto un momento>>, procurará que se mueva a placer y recogerá después el estilo de sus movimientos" (AYALA, ROcc., XXIII, 67, 1929: 126).

El problema de la perspectiva inscribe una condición doble en el plano de la biografía: "La biografía la produce el autor, mientras la historia la produce el héroe, el tema" (JARNÉS, 1935a: 206). La Historia necesita, si quiere revivificar el pasado, un hombre de condiciones novelísticas (ibíd.: 207) que aúne en las posibilidades de la biografía la condición de genero literario que aquella primera posee, muy distinta de la historia de los hechos reales, imposibles de recuperar (ibíd.: 184). "Así la verdad histórica no sale ganando nada, pero sale ganando mucho la verdad artística" (ibíd.: 185). La perspectiva que asume el héroe respecto de su circunstancia y la perspectiva que de esa integración sostiene

el biógrafo desembocan en la raíz del asunto:

> "No son vidas al través de un dato, son vidas al través de un espíritu, de un transformador. Son otras vidas. Porque ningún creador renuncia a sus derechos de primogenitura, y él se ingeniará para, *en el trance de no concederle inventar una vida*, transfigurarla, al menos" (JARNÉS, ROcc., XXVI, 77, 1929: 252).

La biografía trasluce la autobiografía, de la misma manera que una novela, al trazar la historia de sus personajes, suele ser "una biografía embozada, cuando no es una desnuda autobiografía" (JARNÉS, ROcc., XXIII, 67, 1929: 121). Por las razones que hemos venido exponiendo respecto del valor de la biografía como escritura de la vida incardinada en la dimensión "ideal" o "irrealizadora" del arte, podemos descubrir que la biografía conjura los riesgos de la autobiografía, pues "nada menos conocido que la vida propia. Nada más resbaladizo, en arte, que una autobiografía" (JARNÉS, Rocc., XVII, 49, 1927: 122). La verdad artística gana al trazar la biografía los límites textuales que el problema de la naturaleza del conocimiento histórico plantea al pensamiento literario que se abre camino a la postmodernidad[258]. La biografía vanguardista recalca, irónica u

---

[258] Es imposible separar ficción e historia como generos narrativos, puesto que "the past *was* real but it *is* lost or at least displaced, only to be reinstated as the referent of the language, the relic or trace of real" (L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London-New York: Routledge, 1988), 146). No obstante, la versión posmoderna que sostiene que la historia literaria es también crítica literaria y que, en este sentido, su función es "to produce useful fictions about the past. More exactly, it projects the present into the past and should do so; it makes the past reflect our concerns nd support our intentions" (David Perkins, *Is Literary History Possible?* (Baltimore-London: The John Hopkins University, 1992), 182) tuvo en Ortega desde un principio un valor optimista y activo al afirmar que "sólo hay

oblicuamente, la fidelidad a los hechos o a la personalidad de estos (PéREZ FIRMAT, 1986: 182). La verdad artística se impone porque "un biógrafo inteligente acostumbra a realizar estos prodigios (dar sentido a vidas incoherentes)" (JARNéS, 1935a: 185). Se trata de vidas incoherentes porque en sus detalles no ofrecen más sentido que el que la perspectiva del biógrafo quiere arrojar a la perspectiva ideal, que atribuye al héroe.

El análisis <<desde dentro>> de un personaje -su yo inmerso en sus circunstancias- potencia la dimensión de intimidad del biógrafo. Trazar las trayectorias de otras vidas pasadas respeta, en la apariencia de su escritura, la alteridad del proyecto vital, aunque ese trazado sea fruto de la personal puesta en perspectiva del biógrafo, que presenta la vida del héroe tan estructurada, coherente y definida en su finalidad como una ficción narrativa (HUTCHEON, 1988: 111):

---

un modo de dominar el pasado, reino de las cosas fenecidas: abrir nuestras venas e inyectar de su sangre en las venas vacías de los muertos" (J. Ortega, *O.C. I*, 324-325). "Completar la lectura" (*ibíd.*) quiere decir también que el pasado sólo alcanza su verdad en su renovación incesante de modo que, frente a la retronegatividad de que "we cannot write literary history with intellectual conviction, but we must read it" (D. Perkins, 17), debe ponerse de relieve que la objetividad impersonal no necesaria ni suficientemente es la meta de la historia literaria, a riesgo de caer en un mito neohistoricista, sino más bien no querer "to be prisoners of the present" (*ibíd.*, 185), es decir de los mitos en tanto no se les considere conscientemente invenciones (Frank Kermode, *El sentido de un final* (Barcelona: Gedisa, 1983), 46) pues "sin hombre no hay verdad, pero, viceversa, sin verdad no hay hombre" (J. Ortega, *O.C. VIII*, 40). La *razón histórica* tiene una misión crítica de trazar la figura que modelqa el "existir de un cierto modo determinado, el *mío* en el futuro próximo y remoto" (J. Ortega, *O.C. XII*, 212). En este sentido, el hombre "es la existencia de una inexistencia" (J. Ortega, *ibíd.*, 215). Así "au récit qui ne veut pas décider <<entre vrai et non vrai>>, s'oppose la narration critique qui s'arme de plein pouvoirs pour la récherche de la vérité" (J. P. Faye, 28).

> "El biógrafo se debate entre dos vidas, aunque con un mismo concepto de la vida. Lo intuido -sin trabas- lo seduce tanto como lo científicamente dado, y la biografía sólo puede ser un constante equilibrio entre los dos" (JARNES, ROcc., XXVII, 77, 1929: 302).

En la biografía "tanto resulta protagonista vital el personaje biografiado, cuanto acierta a ser protagonista literario el biógrafo" (ESPINA, ROcc., XXVII, 79, 1930: 138). La recreación de una vida insinúa la potencialidad metafórica que el biógrafo pone en juego al trasladar a un personaje desde los documentos históricos al espacio ideal y formado de la escritura. La biografía no presenta una verdad histórica sino la verdad artística que guarda la "verosimilitud", en el sentido que Ortega daba a este concepto[259]: establecer a partir de las cosas reales una realidad de identidad sentimental. Esta realidad no viene determinada de antemano sino que va construyéndose en el ir haciéndose el protagonista vital y en el ir componiendo la trama el protagonista literario. Pues si el hombre ha de idear el personaje que ha de ser, su intentar adecuarse a su figura estética se fundamenta en las posibilidades que elige de entre las que se le ofrecen: "Lo único que hay de de ser fijo y estable en el ser libre es la constitutiva inestabilidad" (ORTEGA, 1983, VI: 34). El protagonismo literario se acerca al rescate del argumento vital. El encaminarse el biógrafo hacia otras vidas consiste, mediante la integración metafórica de planos, "en invadir la

---

[259] Su primer desarrollo puede encontrarse en un artículo de 1909: "Renan", dentro del cual dedica una sección a "Una teoría de lo verosímil" (J. Ortega, *O. C. I*, 443-467, especialmente 448-459).

inagotable diversidad de los seres, haciéndonos iguales a cada uno de ellos, multiplicando nuestras facetas de sensibilidad para que el secreto de cada existencia halle siempre en nosotros un plazo favorable donde dar su *reflexión*" (ORTEGA, 1983, I: 456). En el hiato entre las vidas de biógrafo y biografiado se extiende el mundo de lo verosímil que constituye un *ars inveniendi* "en el sentido no de que se inventa sino de que encuentra las posibilidades de la existencia" (MOLINUEVO, 1992: 78)[260].

La vida de un personaje adquiere una dimensión novelística. Se transforma su vida según las necesidades de

---

[260] Si, como dice Calvo Sanz, "ahora la interpretación ya no es el del ámbito de la Crítica en la Historia, sino en el de la Cultura, que, a su vez, es susceptible de historicidad y, en consecuencia, historiable: es Historia" (Roberto Calvo Sanz, *Literatura, Historia e Historia de la Literatura* (Reichenberger: Kassel, 1993), 111) hay que asumir "el carácter variable y temporal del *valor* estético" (*ibíd.*, 29). Para Murray Krieger, "el crítico, por sinceridad hermenéutica, ha de confesar que no tiene acceso a las obras, sino sólo a versiones de estas. El factor distorsionante que se inmiscuye es el yo del crítico, su persona y su personaje" (M. Krieger, *Teoría de la crítica* (Madrid: Visor, 1992), 69) Sin embargo, en el caso de Ortega, completar en el presente la lectura significa abrirse al futuro en cuanto el pasado o la tradición no es un valor relativo sino "la fuerza viva y actuante que sostiene nuestro hoy" (J. Ortega, *O.C. VI*, 44) en tanto que la constitutiva inestabilidad del ser libre, que organiza su vida como argumento, apunta a carácter <<sustancial>> de la variación" (J. Ortega, *ibíd.*, 35) de modo que la *razón histórica* revela esa sustancialidad argumental que no se reduce a instintos o facultades sino que "muestra lo que el hombre hace con esos instintos y facultades, e inclusive nos declara cómo han venido a ser esos <<hechos>> [...] que no son, claro está, más que ideas -interpretaciones- que el hombre ha fabricado en una cierta coyuntura de su vivir" (J. Ortega, *ibíd.*, 50). La razón histórica, en el caso literario, no ofrece la literatura en la historia sino la literatura en su historia (Óscar Tacca, "Historia de la Literatura", J. Mª Díez Borque (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria* (Madrid: Taurus, 1985): 221). Es, por tanto, una razón inmanente a su propia historia (J. Ortega, *O.C. XII*, 329).

reformular la experiencia histórica. Las exigencias de la novela en cuanto descripción, "precisamente porque, en rigor, no nos interesa lo descrito" (ORTEGA, 1983, I: 378), y las exigencias de la escritura histórica como narración de una razón sustantiva a su desenvolverse se adelantan a la aporía biográfica. El personaje biográfico se evapora en el desdoblamiento de su figura literaria. La biografía "como plasmación de una vida necesariamente transitiva" (MOLINUEVO, 1992: 81) es posible como heterobiografía del yo, es decir, como presentación narrativa de los vectores que confluyen en la constitución del personaje[261]. Hacer la autobiografía de una biografía, una biografía <<desde dentro>>, requiere el juego especular de la perspectiva imaginaria del autor que recrea la imagen del personaje, tal como ya hemos destacado en el apartado dedicado a las novelas autobiográficas de Benjamín Jarnes.

La consecuencia que extrae Antonio Espina, al analizar

---

[261] Esta constitución autobiográfica del yo se dirige a descubrir la radical unidad de la vida humana, es decir, "se trata de hacer yo la *autobiografía* de ustedes" (J. Ortega, *O.C. XII*, 300). Revelar la razón de la vida en tanto que drama -historia- "es intentar la reconstrucción de la unidad fundamental, es ir adobando, tras de la variedad de los hombres, la unidad humana" (J. Ortega, *O.C. I*, 455). La teoría de la verosimilitud, en cuanto construcción imaginaria de la existencia, señala que "la coincidencia de varios hombres al reconocer una verosimilitud revela en ellos una misma constitución sentimental, un mismo régimen afectivo" (*ibíd.*, 458). La variación temporal no pone en cuestión el reconocimiento de la sustancial persistencia del proceso, el cual permite recuperar el sentido arraigado en su historicidad. En este sentido, es preciso destacar el hecho de que "la estructura simbólica de la imaginación late tambien, en último extremo, bajo el manto de la expresividad poética o de la ficción mimética" (A. García Berrio, *Teoría...*, 431).

los dos planos que debe tener en cuenta el historiador, dirige la atención sobre esta condición imaginaria del resultado:

> "La norma del desdoblamiento en dos planos distintos y distantes constituye la ley capital que rige la historia. De aquí se deriva el fenómeno sempiterno del <<doble>> en las figuras literarias" (ESPINA, ROcc., XXVII, 81, 1930: 302).

La oscilación entre el esfuerzo de una vida y la imagen que resulta de aquel constituyen un punto de singular alcance en la creación biográfica. Para A. Sánchez Rivero, el interes intrínseco de la biografía que Maurois había dedicado al político inglés Disraeli

> "está muy cerca del género novelesco. Sólo el valor que a la persona confiere su eficacia espiritual, hace que los elementos biográficos de todo orden adquieran una importancia refleja y se construyan en forma de historia, en vez de constituirse en mera posibilidad de creación imaginaria" (SÁNCHEZ RIVERO, ROcc., XVII, 54, 1927: 299).

El hecho de que la biografía esté a medio camino entre novela e historia hace posible por un lado la evolución de la novela hacia nuevos campos imaginarios, lanzándose a una aventura que equivale a la de sus personajes[262]. Pero, por otro lado, también acechan peligros a la biografía, por la consistencia "material" del género que coacciona el vuelo "ideal" de las trayectorias que el proyecto del biografiado esbozan[263]. Hemos de retornar en el próximo apartado a la

---

[262] "Biografía: aventura. Biógrafo: poeta de la historia" (B. Jarnés, "Nueva quimera del oro", *ROcc.* XXIII, 57 (1929): 122).

[263] "Género mestizo. Inventado para inteligencias sin verdadero amor al arte libre; sin apetito por la exactitud histórica y mirada filosófica de conjunto. Género turbio" (B. Jarnés, *Fauna Contemporánea*, 19).

visión contradictoria que Jarnés sostiene en relación con los beneficios y límites del género biográfico, pero en este momento nos interesa resaltar la valoración dual de la importancia de la biografía, del lado de la historia o del lado de la novela. Si para Sánchez Rivero el mérito de Maurois consistía en haber evitado el deslizamiento imaginario, J. Chabás destaca de la biografía de Ludwig sobre Napoleón el haber suprimido de la vista el andamiaje de la obra -la investigación histórico-científica- para ofrecernos "las vicisitudes de la historia napoleónica" "como invento puro, como creación novelística" (CHABÁS, ROcc., XXVII, 79, 1930: 142).

Esta creación en que "a la falsa vida encapsulada se prefiere la verdadera vida entendida como esfuerzo y creación" (MIRANDA JUNCO, ROcc., XXXII, 95, 1931: 211) plantea el problema latente del estilo. La doble actitud, lírica e irónica, que se señalaba a raíz de las biografías de Antonio Espina, ciñe las posibilidades constructivas de la biografía en el estilo, entendido no en el sentido restrictivo de un conjunto de rasgos formales sino en el más amplio de "interpretación sentimental" de la estructura real de las cosas (ORTEGA, 1983, VI: 263). Si nos atenemos a los dos planos existentes en la historia y al fenómeno del <<doble>>, que Espina derivaba de aquellos, la figura histórica llega a convertirse en un fantasma del pretendido ser real vitalizado por la fuerza de la expresión literaria, con la cual el escritor dibuja el ámbito del personaje y traza el contorno

del paisaje (CHABÁS, ibíd.: 141):

> "Con el estilo preciso y elegante; a que no tiene más remedio que elevarse la prosa si ha de cumplir sus fines de sensibilización biotípica" (ESPINA, ROcc., XXVII, 79, 1930: 139).

Si "se desdeña el regusto impotente de la fantasía y se busca la auténtica realidad" (MIRANDA JUNCO, ibíd.: 211), el estilo, la perspectiva formal e imaginaria, constituyen elementos centrales del proyecto biográfico. A raíz de la biografía de *El duque de Osuna* de Antonio Marichalar, J. Torres Bodet indica que la decisión de los autores de "Vidas españolas del siglo XIX" de no "penetrar en el corazón humano del individuo" le parece "*sintomático* de una cierta discrepancia interior entre las facultades y los deseos de sus autores" (TORRES BODET, ROcc.,XXVII, 80, 1930: 292). La persistencia de la cuestión del estilo, como renovación de la perspectiva sobre los temas y principal aportación de los narradores vanguardistas, supone una piedra de toque en la "transmutación" del género narrativo, de modo que permitiese a la dimensión oblicua de la subjetividad vanguardista penetrar la objetiva de la realidad humana. Torres Bodet se pregunta entonces

> "¿Hay acaso un estilo de buena novela inconveniente para las páginas de una buena biografía?. ¿Se puede pintar con el mismo juego de espejos paralelos -de vacíos paralelos- las peripecias de *Xelfa* -o del *Profesor inútil*- y el drama de un príncipe en el destierro o la aventura de un militar en la regencia?. Aparentemente no, puesto que los mismos novelistas de <<Nova Novorum>> han variado sus puntos de observación al acercarse a la biografía. Y en esta variación esencial es donde reside, a mis ojos, la trascendencia del asunto, en lo que concierne al estilo" (TORRES BODET, ibíd.: 292).

La variación esencial de la perspectiva se produce con respecto de la materia o del tema tratado. Esa variación es esencial para el estilo porque exige graduar de nuevo el instrumento de profundidad que el lenguaje artístico representa. Si la deshumanización reivindicaba que el arte nuevo dirigía su atención no sobre el objeto representado sino sobre el modo de representarlo, el nuevo paso que el arte narrativo había dado hacia el terreno de la biografía exigía seguir destacando la radical preeminencia del lenguaje mostrando que incluso la determinación que implica la variación temática está determinada por el nuevo enfoque en la representación, la cual, por su parte, constituía una energía vital por la que transitaban las emociones humanas:

> "¿Que los escritores que se llamaron vanguardistas no supieron hacer verdaderas novelas, sino vagos poemas ligeramente articulados en febles argumentos?. En términos generales puede admitirse el reproche. Mas hay escritores en los que ha solido tomarse la depuración del estilo y la sutileza dialéctica como gárrula espectroscopia, fluido imaginista, propia de la naturaleza del poema y nunca vital materia de ese modo de la narración biográfica que, en el fondo, supera siempre -como antes he dicho- el genero novelar" (ESPINA, ROcc. XLVII, 142, 1935: 111-112).

2.2.3. *Jarnés, biógrafo.*

La atención que hemos de prestar en este apartado a las biografías de Jarnés tiene por objeto continuar y centrar las reflexiones que se han venido desarrollando sobre la posible transmutación del genero narrativo. Las posibilidades teóricas

que Ortega y Gasset creía descubrir en la biografía para la expansión de su filosofía de la razón vital, la famosa "segunda navegación" que, con la meditación sobre las relaciones entre la biografía y la estructura de la existencia humana, se encaminaba a la formulación de la razón histórica, tuvo un fuerte impacto en las consideraciones literarias de los miembros del círculo de la Revista de Occidente, como hemos tenido ocasión de repasar someramente.

En lo que sigue no tenemos intención de analizar las biografías de nuestro autor una por una, señalando sus formas de composición, la disposición e introducción del material histórico en la arquitectura global de la biografía, los medios empleados en la creación novelística de atmósferas, es decir, los procedimientos de ficción que se acumulan o que faltan para obtener resultados híbridos entre novela e historia. Fieles al título de esta tesis, nos limitamos a poner de relieve en qué consiste la propuesta estética que hemos circunscrito a la biografía. El objetivo estriba en poder dar cuenta de los principios que animan la práctica biográfica en los años treinta. Para ello, nos detenemos en uno de los autores más representativos y que constituye la razón de ser de esta investigación. No creemos que sea una tarea innecesaria. Por el contrario, la iluminación de los aspectos motrices de la creación biográfica, a cuya germinación Jarnés, junto con Antonio Espina, contribuyeron decisivamente, permitirá contar con un adecuado apoyo teórico para comprender las limitaciones y alcances de las obras

concretas.

Por otra parte, la perspectiva que hemos adoptado respecto de la biografía nos obliga a no considerar los productos biográficos la meta de nuestro interés sino un medio. Quiere decir esto que es obvio, por lo dicho hasta el momento en los apartados anteriores, que la biografía como subgénero practicado por escritores vanguardistas no nos atrae en función de los procedimientos que desde sus novelas podían traspasar a este terreno. Más bien nos anima descubrir las posibilidades vivificadoras que para esos procedimientos tenía la biografía. No cabe duda de que existe una interacción y modificación recíproca entre el modelo narrativo que la biografía proporcionaba y los nuevos intentos narrativos que formaban parte de todo un programa, más o menos explícito, más o menos coherente, de renovación estética del arte de la novela. Preferimos destacar el momento previo a una síntesis esperada pero no realizada, que se derivaría, en último término, de este encuentro dialéctico. La biografía vanguardista no es el fin sino el polo de un eje imaginario: la construcción de una narrativa ajustada a las necesidades modernas de superación del modelo realista. Una vez indicado este proceso, mediante la cala en las biografías de Jarnés, pasaremos a estudiar en la segunda parte el programa narrativo que conforma el otro polo de ese eje.

No hemos de insistir sino dar por supuesto las ideas que hemos expuesto con el fin de completarlas sin caer en la

farragosidad y en la repetición continua. A través de las biografías pretendemos llegar a caracterizar la ambigua consideración que le merecía a Jarnés este género. A caballo entre la historia y la novela, la biografía presenta una faz jánica. Promueve el adivinar el destino de un alma, pero también somete la capacidad del verdadero escritor para construir realidades artísticas, plenas de personalidad creadora, a las exigencias del inerte material de la documentación histórica. Esta ambigua consistencia de la biografía, como género limitado y como redoma de la sustancia vital, plantea en perspectiva el haz y el envés del que acabamos de calificar polo imaginario de un posible arte narrativo.

Emilia de Zuleta distingue dos etapas en la producción biográfica de Jarnés. Centraremos nuestra atención en la primera puesto que abarca el periodo de años que guía la investigación: hasta 1936 (ZULETA, 1977: 81)[264]. No obstante,

---

[264] A la primera etapa corresponden *Sor Patrocinio, la monja de las llagas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1929), *Zumalacárregui, el caudillo romántico* (Madrid: Espasa-Calpe, 1931), *Vida de San Alejo (Madrid: Literatura, 1934), Castelar, el hombre del Sinaí* (Madrid: Espasa-Calpe, 1935), *Doble agonía de Bécquer* (Madrid: Espasa-Calpe, 1936) (Manejamos la segunda edición de *Sor Patrocinio* y *Zumalacárregui*, publicadas en la misma editorial en 1930 y 1932 respectivamente). La primera obra de Jarnés publicada, *Mosén Pedro* (Córdoba: Biblioteca Patria, 1924), salió a la luz como novela, inspirada en la vida del hermano sacerdote del autor. Desde 1931, esta obra se denomina biografía en las listas de los títulos publicados por su autor. La segunda etapa comprende las biografías publicadas en el exilio mexicano: *Don Vasco de Quiroga, obispo de utopía* (México: Atlántida, 1942), *Manuel Acuña, poeta de su siglo* (México: Xochitl, 1942), *Escuela de libertad* (México: Continental, 1942), *Stefan Zweig. Cumbre apagada* (México: Proa, 1942), *Cervantes* (México: Ediciones Nuevas, 1944).

ha de tenerse muy en cuenta una biografía del año 1942, *Stefan Zweig. Cumbre apagada*, que contiene un repaso vital de toda la trayectoria intelectual de entreguerras de los escritores de proyección europea a que pertenecía Jarnés[265].

La *Vida de San Alejo* tuvo dos redacciones[266]. No entramos en las diferencias entre ambas versiones, si bien, quienes han estudiado la reelaboración a que sometió Jarnés la primera versión, coinciden en que la segunda potencia el motivo central que sólo aparece insinuado en la primera, a saber: que la ejemplaridad de la vida ascética del santo se invierte, con la exaltación del poder del amor encarnado en la diosa Afrodita (ZULETA, 1977: 86). Desde la *Dedicatoria de un instante fracasado* se observa este rechazo de la renuncia ascética, en el que se incluye el rechazo a las formas torcidas y resentidas de la propaganda cristiana oficial. El ascetismo de Alejo supone también la inversión de la ejemplaridad en la dirección de una vocación religiosa

---

[265] E. de Zuleta resume en tres aspectos el contenido de esta obra: 1) el drama del intelectual de nuestro tiempo, desde el análisis personal del protagonista; 2) el enfoque moral de temas como el heroísmo, el amor, la alegría y el proyecto vital; y 3) "una serie de definiciones de la biografía y la historia como géneros y, en algunos casos, mediante su deslinde con la novela, en el cual entran ecos de la discusión sobre la crisis de esta forma literaria. La naturaleza y función de la biografía, su historia, clases de biografía, características del biógrafo son algunas de las cuestiones planteadas" (E. de Zuleta, *Arte y vida...*, 112).

[266] La primera versión fue publicada en *ROcc.* XXII, 65 (1928): 129-170. La reelaboración apareció en 1934, en la edición citada en la nota anterior. Para un estudio detallado de esta hagiografía vanguardista, puede verse el artículo de Henrik T. Oostendorp, "El sentido de San Alejo", *Neophilologus* 56 (1972): 417-434.

superada por una vocación literaria (PÉREZ FIRMAT, 1986: 187). Como V. Fuentes sostiene continuamente, en Jarnés el placer amoroso opera en la raíz misma de la escritura. El rechazo de Venus conduce a Alejo al hueco de la escalera de su casa, donde escribe su vida como compensación de la renuncia de su vida erótica. Como contrapunto popular al selecto San Agustín, Alejo "al menos, ha sabido regalar al mundo la más patética, la más honda lección de alejamiento" (JARNÉS, 1934c: 140).

Sin embargo, la glorificación del amor y la escritura no corren paralelos. La escritura transmite la pasión de la vida en su plenitud, pero, en último término, no puede sustituirla. La escritura se convierte para Alejo en la realidad alternativa al fracaso vital de su ascetismo:

> "Aquel minuto fracasado se instaló en el vértice de la pirámide [rechazo de Venus] [...] Sí, en un papel, pero descrita en frases que tengan la misma calidad que aquellos brazos, los de mi Venus Enlutada... Para que ciñan al lector amigo, para que filtren en los demás todo el deleitoso zumo del que yo no bebí, del que yo no gocé, en aquel glorioso minuto fracasado" (JARNÉS, 1934c: 12-14).

Esta cita, procedente de la "Dedicatoria", se atribuye a un escritor innominado. Una vez más Jarnés juega con las posibilidades de la ambiguedad del texto. La dedicatoria está fechada el 12 de mayo de 1934 por lo que, en principio, cabría atribuir al narrador jarnesiano la autoría. Sin embargo, la materia que sustenta la narración de este prólogo apunta a una experiencia decisiva en la vida de San Alejo, sólo comprensible de modo definitivo en el cuerpo de la

"hagiografía novelesca"[267]. Esta técnica anticipatoria de sucesos en los prólogos, que cobra su verdadero alcance y significado posteriormente, no es nueva en Jarnés. Consigue con ello un doble efecto: por un lado un efecto de extrañamiento respecto del sentido al que apunta el prólogo, en un primer momento aparentemente independiente del resto de la obra; a continuación, el sentido del prólogo se comprende integrado en la construcción de toda la obra. El prólogo de Jarnés no previene de lo que sucederá en la obra. No tiene la función realista de poner en antecedentes. El prólogo de Jarnés lleva a su plenitud el motivo central, que se constituye en centro temático, en torno al que giran todos los demás motivos de la obra[268].

En *El convidado de papel*, el mito de Dánae encarnado en Eulalia nos remite a la inocencia primordial y sexual del niño Julio. La exaltación de una vida libre y natural que la novela propone, al margen de todos los prejuicios y obstáculos a su desarrollo, sintetizados en el Seminario, se contrapone a la originaria beatitud de la infancia. Sin embargo, como ya hemos visto, la Nota Preliminar no puede desgajarse de la novela porque ella misma forma parte de la novela. El prólogo no antecede a la novela según una cronología lineal. El hecho de que aparezca en el principio resulta de la inevitable

---

[267] Así la denomina E. de Zuleta, *Arte y vida...*, 88. En la lista de obras del autor que aparece en *Stefan Zweig* recibe este mismo nombre.

[268] Sobre la técnica, sentido y funcionalidad de los prólogos y epílogos en la obra de Benjamín Jarnés, véase Mª P. Martínez Latre, *La novela intelectual*, 83-89.

linealidad de la escritura. Psicológicamente, el prólogo de esta novela coincide con su final. Se ilumina en la sumersión final de Julio en los brazos de una Lucía que es Eulalia, en que encarna, en última instancia, la verdad fundante y original del mito. Y este final es comprensible en su profundidad en función del prólogo, situado en el presente eterno de la infancia.

También es evidente este procedimiento en el "Discurso a Herminia" de la segunda edición de *El profesor inútil*. La necesidad del mito como narración para explicar y aclarar la vida[269]. La plenitud del mito no es ajena a Herminia, porque, como se dice en "Mañana de vacación", Herminia vive en el pluscuampresente, "toda la existencia intensificada en un hoy" (JARNÉS, 1934a: 121). El mito representa para Jarnés la expresión de la vida quintaesenciada, en donde el mundo imaginario y el real se abrazan en la verdad de la poesía, en el instante perfecto[270].

La *Vida de San Alejo* continúa esta línea temática -la libertad erótica- y estructural -el prólogo, prefacio, nota o dedicatoria, que traba de un modo peculiar la arquitectura global de la obra-. Sin embargo, el narrador de la Dedicatoria

---

[269] "¿Qué texto, entonces, podría yo explicar a Juan, como no fuese un texto probablemente inútil, el texto de mí mismo?" (B. Jarnés, *El profesor...*, 12).

[270] "Hoy hubiera querido reducir mi vida a la pura existencia, a la gozosa comprobación de mi existencia, pero una dríada me ha abierto las puertas de la acción, de la aventura" (B. Jarnés, *ibíd.*, 122).

puede tanto identificarse con el protagonista en función de narrador o con el autor. Por autor no entendemos el Jarnés real pero tampoco exclusivamente la figura de narrador. El autor quiere construirse una imagen de sí mismo a través de la creación de realidades que imagina, de acuerdo con lo que se expuso en el apartado de las novelas de un biógrafo (2.1.2.2).

En la "hagiografía novelesca" de San Alejo, Jarnés juega con todos los prcedimientos que caracterizan la novela vanguardista y la que él específicamente elaboró: uso del presente, juegos distanciadores de la ironía y de los anacronismos, los paralelismos y contraposiciones míticos, legendarios o históricos (Alejo-Ulises; Adriana-Penélope; Afrodita-María; Alejo-Agustín). El entramado de todos ellos ha producido según algunos críticos su mejor biografía[271].

La leyenda de Viviana y Merlín no está muy alejada de las posibilidades que la hagiografía de San Alejo ofrecen a Jarnés para construirse una identidad imaginaria mediante la dinámica y energía vital que moviliza el texto en sus sucesivas elaboraciones[272]. Para Pérez Firmat, la biografía de San Alejo

---

[271] "Todos estos procedimientos se aúnan eficazmente en la elaboración de la materia narrada y de ello resulta la biografía más trabajada de Jarnés, la de máximo esfuerzo interpretativo de una trayectoria vital y, a la vez, la de superior síntesis estética" (E. de Zuleta, *Arte y vida...*, 90).

[272] Esta aproximación no es gratuita. *Vida de San Alejo* apareció en su primera versión impresa en 1928. *Viviana y Merlín*, leído primero en el Lyceum Club Femenino Español en 1929, tiene una primera versión impresa en el número de junio de ese año en la *Revista de Occidente* XXIV, 72. En 1930, aparece la segunda versión en CIAP y en 1936, la última en

establece una relación imaginariamente vital entre Jarnés y el santo. Plantea la superación de la vocación religiosa por una vocación literaria. El abandono del Seminario no establece un *paralelismo entre sus vidas sino una relación oblicua* determinada por la sensibilidad de Jarnés. Todos los procedimientos que emplea en esta biografía, junto con esta proximidad, le permite concluir que "si el *San Alejo* vanguardista se aleja de la hagiografía, es para acercarse a la autobiografía" (PÉREZ FIRMAT, 1986: 187).

Viviana y Merlín permite la *armonía y la coetaneidad del* juglar que cierra la obra y que es un juglar de estos días (JARNÉS, 1994: 227) en el terreno atemporal y mítico-fantástico que la ficción en su sentido de realidad imaginaria crea. El desplazarse del autor desde su presente al mundo de San Alejo para transformar la vida de este según su óptica renueva el pasado legendario. Pero ese desplazarse a dialogar con el pasado que se quiere actualizar, sea incluso críticamente, implica salir del propio presente hacia un espacio de confluencia donde el presente no esté ya amenazado por la inestabilidad del tiempo. Ese espacio alumbra un seguro hábitat de proporciones imaginarias que combaten la angustia y el temor de su pérdida[273]. Esto es evidente en el conjuro

---

Espasa-Calpe. De 1934, data la versión definitiva de *San Alejo*. Son dos obras que van cobrando forma al mismo tiempo. Sobre el proceso de creación de *Viviana y Merlín* Manuel Alvar ha analizado las constantes creativas de B. Jarnés en relación con la tradición que maneja (M. Alvar, "Sobre el texto de *Viviana y Merlín*", *Jornadas Jarnesianas...*, 23-32).

[273] *Gaston Bachelard incide en la dimensión imaginaria del* espacio más allá de la obvia espacialidad física inmanente a

final, que hemos destacado en su momento, con que Viviana convierte en piedra a sus perseguidores y al propio Merlín. Así como los caballeros de Arturo quedan petrificados como sus corazones ya lo estaban, Viviana y Merlín, en cambio, traspasan la muerte para renacer a una vida ya sin fin.

Este espacio glorioso debe mucho a la intuición cristiana de la resurrección. Viviana y Merlín no permanecen más en la capilla gótica. El sepulcro o la capilla permanecen como símbolos que permiten identificar a la persona que ha dejado de vivir su vida terrestre -o su actualidad literaria en la versión secularizada de Jarnés-. Pero al igual que la resurrección de la carne no consiste en una mera reanimación del cadáver sino en la transformación del cuerpo histórico, incluyendo el cadáver, en el seno del universo[274], el resurgimiento de Viviana y Merlín los transforma en el seno del universo imaginario. No permanecen en la capilla porque la

---

la escritura del enunciado pero también más allá del espacio de su referencialidad extensa, esto es, el mundo de la realidad que se incorpora al texto y que este traduce según sus leyes de organización (Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle* (París: Gallimard, 1961)): "El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido" (G. Bachelard, *Poética del espacio* (México: FCE, 1970), 27). Para A. García Berrio "es la sugerencia imaginaria de un espacio peculiar poético, que permite aproximarse más vitalmente a las cosas, <<anclarse>> sentimentalmente en ellas, convertidas a la medida del propio deseo, de la propia necesidad o de la propia angustia" (A. García Berrio, *Teoría...*, 522).

[274] Sobre la discusión en torno al eje de la fe cristiana, la muerte y resurreción de Jesucristo, hemos tenido presente un acercamiento riguroso y clásico en el ámbito católico: Xavier-Léon Dufour, *Resurrección de Jesús y mensaje pascual* (Salamanca: Sígueme, 1973; 1992), 291-325 especialmente.

fuerza de su vida se ha desprendido de la limitación de la vida real. Han adquirido la plenitud de su energía vital en el espacio definitivo de la vida imaginaria-Reino de los cielos, Campos Elíseos o Paraíso-:

> "Se besan apasionadamente, el dragón de ojos de llama abre su lomo, y los amantes, incrustados en él, se lanzan alegremente al espacio en dirección a España. Mientras un rollizo clérigo, en la capilla gótica, comprueba -todo asustado- la fuga de dos estatuas" (JARNÉS, 1994: 226).

En la Introducción, que añade a la edición de 1936, el yo del narrador explica cómo conoció a la heroína. Con ello, está anticipando, como acabamos de decir de los prólogos, el sentido simbólico y mitificador, entendido en un sentido radicalmente positivo, que el matrimonio de sabiduría y gracia consuma y, al mismo tiempo, la realización de sus primicias en el acceso de sí mismo como autor al universo imaginario que no crea sino que recrea. Sólo su sensibilidad, una sensibilidad española le permite ingresar en una realidad ya inagotable. Si en *San Alejo* la lucha y la tensión doctrinal y vital entre el narrador y el protagonista, situados ambos al mismo nivel en el presente de la narración, creaba un espacio de relaciones oblicuas, imantadas entre polos de distinto y paradójico signo, el autor-narrador de *Viviana y Merlín* ha resuelto el conflicto de su propia imagen construida dialécticamente en lucha con su protagonista. Ha logrado ya habitar la realidad pacífica, dialogadora y amistosa de la imaginación.

Las vidas del siglo XIX tienen en común "un discurso más directo, siempre en presente evocativo, mucho más despojado de

metáforas que en San Alejo, [que] sirve a una intención que es, ahora, más de cronista que de poeta" (ZULETA, 1977: 92). Para la crítico argentina son comunes a estas biografías tres características: 1) el clima estético y vital del siglo XIX y de cada personaje; 2) la definición del carácter por un rasgo, no el más usual; y 3) la integración del pasado en el presente, una exigencia sobre la que Ortega ya había alertado en las *Meditaciones del Quijote*. Para ello, se ponen en funcionamiento la multiplicación de los planos de análisis, la atención a la vigencia actual del personaje y la interpretación valorativa del pasado (ZULETA, 1977: 91-92).

La construcción de una imagen de autor que facilitaba la hagiografía de San Alejo deja el paso al ensayo de las posibilidades vitales y de sus trayectorias que las biografías de personajes del siglo XIX permiten a los narradores. Agruparemos las cuatro biografías que Jarnés escribió antes de la guerra en dos grupos, no por afán exclusivo de simetría sino porque, aun con las obvias diferencias que separan unas vidas de otras, responden a la ambigua consideración que el siglo XIX merecía a los escritores que, como Jarnés, publicaron biografías sobre personalidades de esta época.

Volviendo sobre lo ya dicho en capítulos anteriores, Ortega había mostrado desde el comienzo una valoración sobre el romanticismo que no excluía el elogio. En "Musicalia" destacó que sus reparos a la música romántica no significaba en absoluto desestima hacia el romanticismo; al contrario

"aquella férvida revolución de los espíritus me ha parecido siempre una de las más gloriosas aventuras históricas", de la cual se derivaba, señalando una relación que es ya un lugar común en la crítica literaria desde Octavio Paz (PAZ, 1990: 161-168), un segundo romanticismo "que hace años se inició en el arte, cuyo lema es selección y jerarquía" y que corresponde con los movimientos de vanguardia (ORTEGA, 1983, II: 240-241). A este periodo de la historia de España se atienen las biografías de Jarnés. Aunque algunos de sus personajes sigan viviendo durante el periodo de la Restauración, su formación y su labor se encuadran dentro de las coordenadas románticas: Sor Patrocinio, Zumalacárregui, Castelar y Bécquer.

El romántico, para Jarnés, es "el que vive dentro de lo ilimitado, de lo imperfecto, como en su propia casa. El que tiene por cárcel todo el universo" (JARNÉS, 1936: 12). Bécquer, cuya biografía es escrita por Jarnés en el centenario de su nacimiento, en un momento de profunda atención a lo humano, encarna el ideal de poeta romántico que interesa a Jarnés: no el poeta desmelenado, como gusta decir, sino el del poeta que trata de sobreponerse a la angustia para alcanzar su deseo de plenitud. La dignidad de Bécquer se acentúa en su lucha contra sus dos agonías, la física y la espiritual. Jarnés caracteriza la personalidad de Bécquer no por ser el poeta amoroso de las doncellas burguesas sino "porque cree -como Hölderlin- que sólo pueden reconciliarle con el mundo dos cosas: libertad y poesía" (ibíd.: 91). La aspiración de Bécquer es superar la realidad que limita dolorosamente su

salud y su deseo amoroso y de gloria literaria. Eleva su poesía a regiones quiméricas donde el mundo inhabitable quede abolido. Las *Rimas*, su obra ejemplar, traza entonces su verdadera biografía, desgajada de las inconsecuencias, las miserias y el sinsentido del mundo:

> "Intentemos seguir piedra por piedra la trayectoria del arco. He aquí su intimidad al desnudo. He aquí, pues, su profunda biografía. La ruta exterior vale bien poco -ya lo fuimos viendo-: esta línea cordial, tan sinuosa, es todo Bécquer" (ibíd.: 136).

En la biografía de Bécquer, como en la de Castelar, el interés predominante no es siquiera trazar la trayectoria de una vida[275]. Los datos surgen como un pretexto para las digresiones que defienden los personales puntos de vista artísticos y políticos, renovados ante la creciente importancia de la dimensión del dolor y de los sentimientos en la literatura. Es el ideal estético y político de Jarnés el que se trasluce en esta frase: "Porque en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer se realiza este milagro. Que la deseperación y la gracia se den las manos para producir una suma armoniosa" (ibíd.: 22). Víctor Fuentes considera la biografía de Bécquer como el preludio de la atención que, en su exilio mejicano, Jarnés dedicó al sufrimiento ajeno y al dolor humano así como al amor vinculado al sacrificio. En su siguiente biografía,

---

[275] La biografía de Bécquer, única de esta serie que no posee subtítulo, quizás porque el poeta representa como ningún otro personaje de la época "otro romanticismo mucho más hondo, el romanticismo considerado como actitud humana ante la vida" (B. Jarnés, *Stefan Zweig...*, 144), se completa con un análisis elementalmente estilístico de las Rimas. La biografía de Castelar se convierte en un pretexto para incluir las reflexiones políticas de Jarnés sobre un periodo que podía servir de espejo a la que él estaba viviendo.

Don Vasco de Quiroga, la apertura al dolor humano y al sentir con el prójimo convierte este libro en "toda una *epifanía del Otro*" (FUENTES, 1989: 140).

El romanticismo impulsa a Bécquer a hacerse su biografía a través del arte, de su obra poética. Bécquer vive en el plano artístico con más intensidad. Allí sufre y goza "sin otra compensación que la de convertir su goce o su dolor en vida más nueva y más alta" (ibíd.: 81), la vida que destila y dibuja en sus líneas elementales o en su puro fluir energético el arte. Pero el *romántico no aspira a vivir con más* intensidad sólo en el terreno del arte. También quiere vivir la intensidad de la vida real, hacerse su propia vida venciendo los obstáculos de la realidad, absorber sus circunstancias en su destino personal, si utilizamos la terminología de Ortega. En la elección del poeta romántico encontramos el contrapunto de la vida de Zumalacárregui.

El romántico revela mejor que ningún otro hombre su afán de ser un novelista de sí mismo. Para Jarnés, Zumalacárregui, que representa sus antípodas ideológicas[274], constituye el modelo de caudillo romántico: "Tu romanticismo, en todo caso, fue el más puro. El de la inquietud por la inquietud" (JARNÉS, 1932a: 15). A diferencia de Mina, que era algo más que un prestigio, un símbolo (ibíd.: 195), Zumalacárregui caracteriza

---

[274] "¿Quién puede preguntarle -sobre todo ahora, desde nuestros días- por qué defendió tan anquilosada tradición? ¿Conocía ideario mejor?". "Esta suprema jerarquía del hombre *fiel a sí mismo* rebasa todo confinamiento partidista" (B. Jarnés, *Zumalacárregui...*, 44-45).

el modelo de héroe que el biógrafo anhelaba y que el novelista atento a la fuerza vital reclamaba[277]:

> "Tenían delante no un símbolo, menos una promesa. Nada de esto. Allí sólo había una robusta vibración humana, un hombre a extrema tensión, un hallazgo" (ibíd.: 72).

Zumalacárregui es el hombre que se inventa a sí mismo, el primero en algo, en vencer y tener en jaque al ejército liberal y al Estado con un ejército de pocos hombres no profesionales. Zumalacárregui trasciende la condición tragicómica del héroe. Su heroicidad consiste en hacer de su vida un imperativo de autenticidad. Integra su circuntanscia en la propia vida. La vida heroica de Zumalacárregui resulta de un enfrentamiento con las condiciones que la realidad le plantean y del cual no siempre sale vencedor (cansancio, deseperanza, crueldad). Con todo, es el héroe fiel a su destino en tiempos que no son ya heroicos (ibíd.: 234).

El sentido heroico de su vida nos lo proporciona el biógrafo, como Bécquer hizo consigo mismo en su obra: "dejar de nosotros al desnudo sólo cuanto pueda revelar nuestra grandeza" (JARNÉS, 1936: 126). "La biografía es un dinamómetro"(JARNÉS, 1935a: 206) que mide el esfuerzo, la energía de una vida, la tensión vital de la persona que en la biografía se convierte en personaje. La biografía pretende

---

[277] "La biografía antigua es esclava del dato; la moderna es policía de un espíritu, de una personalidad. La diferencia entre los dos biógrafos es la diferencia que va del hombre que colecciona al hombre que vibra. Tal vez el biógrafo moderno sea peor historiador de una etapa, pero siempre será mejor reconstructor de un individuo" (B. Jarnés, "Nueva quimera del oro": 120).

hacer patente la coincidencia o no del biografiado consigo mismo. Desempeña una misión de esclarecimiento imaginario de una vida, misión que tiene que descubrir el sentido de una vida bajo la narración de sus acontecimientos. Aquí radica el límite último de la biografía: la inaccesibilidad del pasado. Las nuevas direcciones que apunta el pasado se sostienen siempre sobre las trayectorias ficticias que el biógrafo *dibuja con unos datos que sólo aluden a la sustancia vital* definitivamente perdida. Es a su vez límite y potencia. La fictividad y la historia se entrecruzan en la construcción de nuestra imagen de la realidad[278].

Si Zumalacárregui "fue el caudillo más considerable de la *edad moderna española*", *no hay que olvidar que entre* paréntesis se añade "(Y el más olvidado)" (JARNÉS, 1932a: 277). La misión de la biografía no sólo consiste en el desvelamiento del sentido de una vida sino también en sacarla del olvido. La biografía desvela-desoculta de la realidad su representación[279]. Conmueve no los personajes sino el hecho de representarlos, es decir, mostrarlos hincados en la realidad que el biógrafo va reconstruyendo al interpretar los datos de la vida de aquello. La verdad histórica no importa mucho si por medio de ella se pretende ver la reproducción imposible de

---

[278] "*Postmodern intertextuality is a formal manifestation* of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context" (L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernity...*, 118).

[279] "Lo poético de la realidad no es la realidad como esta o aquella cosa, sino la realidad como función genérica" (J. Ortega, *O.C. I*, 387).

una vida. El biógrafo recrea según la verdad artística que devuelve purificado el rastro de una vida en otra vida: la vida del arte (JARNÉS, 1935: 237). Si "novela es el arte de crear un hombre, biografía es el arte de resucitarlo" (JARNÉS, 1930b: 11). El biógrafo interpreta la línea imaginaria que el personaje, sobre todo el romántico, quiso recorrer. La perspectiva que adopta el biógrafo se superpone como la nueva línea imaginaria que traza la vida biografiada.

En este deslizamiento de perspectivas -biógrafo, personaje biografiado- se encuentra la clave de la postura de Jarnés ante el género biográfico. A medio camino entre la historia y la novela, la biografía constituye, no como género constituido, sino como perspectiva de enriquecimiento, un camino para el perfeccionamiento de la novela:

> "Historia, porque nos acerca los hombres de otros tiempos; novela -es decir, poesía épica -porque en ellos supo crear un halo mágico, poético, que nos completa un paisaje espiritual" (JARNÉS, 1942: 172).

Sin embargo biografía y autobiografía plantean el problema de esta nueva relación creativa que mantiene el escritor con su materia. El primer conflicto se establece en el lugar que ocupa el biógrafo. Este debe atender a reconstruir una vida que no es la suya y de la que está distante en el tiempo, y, sin embargo, como afirmó Espina, el éxito de una biografía depende de la manera en que el biógrafo acierta a ser protagonista literario. Construir la autobiografía de sus personajes exige del biógrafo trazar la perspectiva con que el *carácter* del personaje logra ser

percibido como totalidad concluida. Que "Cada hombre es un islote" (JARNÉS, 1942: 24) no impide una forma de relación recíproca entre el héroe y el autor que, en su actividad, recorre los límites esenciales de la constitución personal del héroe:

> "el autor se opone plenamente a esa actividad existencial del héroe y la traduce a un lenguaje estético, estableciendo una definición artística transgrediente para cada momento de la actividad existencial de su personaje" (BAJTIN, 1992: 153).

La biografía, como moda literaria que se desarrolla en el periodo de entreguerras, nace en Europa como un esfuerzo por "mostrar los engranajes del heroísmo a una edad dislocada y escéptica" (ZULETA, 1977: 77). El biógrafo aspira a superar la zanja que lo separa de sus héroes con la intención de retratar los ejes de energía heroica que confluyeron en ellos. Para Jarnés, una tarea del biógrafo consiste en que "ya que hoy no abundan esas almas heroicas, busquemos almas de enlace con los héroes que fueron. ¿No es éste, no podría ser uno de los más claros y útiles sentidos de la biografía?" (JARNÉS, 1935a: 133). Como alma de enlace, el biógrafo opera como un nudo entre su realidad presente y la del pasado. Transforma el pasado a la luz de un *presente modificado por el mismo* acercamiento. La vida biografiada ha sido traducida por el biógrafo. No es posible acceder a la verdad histórica sino a la actualización imaginaria, artística, de una vida que se ha visto atraída por simpatía con el fluir vital de otra[280].

---

[280] "¿Qué es arte?. La ruta de un hombre hacia la profunda realidad de las cosas y de los seres. El documento pretende hacer más fácil esa ruta, pero toda facilidad es enemiga dl "autor"" (B. Jarnés, *Stefan Zweig...*, 160).

En la "Nota preliminar" de *Sor Patrocinio* se comenta que el objeto de la biografía es la transmisión verídica de una personalidad, "dura tarea. Obra a un tiempo de sabio y de artista. Por eso, toda biografía es incompleta" (JARNÉS, 1932b: 16). Para Jarnés, las buenas novelas no tienen fin -ya hemos tenido la oportunidad de destacar la "apertura" de sus novelas, como en el caso de *Locura y muerte de nadie*- "porque el héroe -es decir, el novelista- no puede contarnos su propia muerte, porque no puede decirnos qué vio al morir, cómo vio entonces -panorámicamente- su propia vida" (JARNÉS, 1942: 183).

El biógrafo tiene ante sí una labor que encierra una esencial ambigüedad. Por un lado, la exigencia histórica se convierte en la tarea descomunal de la "biografía continua", que abarca la vida entera del biografiado; por otro, la amenaza de la "biografía discontinua" para el biógrafo que, haciendo resaltar alguno o algunos hechos fundamentales, "revela su interior en todo lo mucho que habla de los demás" (JARNÉS, 1942: 189-190). El biógrafo, como el novelista, se encuentra con que construye según su necesidad artística un edificio que exige ser completado y al mismo tiempo dejarlo, como la propia vida, fluido. El héroe tiene un perfil definido y no susceptible de evolucionar en nuevas formas. Pero la definición de ese perfil corresponde al nuevo héroe que es el biógrafo que trata de descubrir no primordialmente qué sucedió en la vida de su personaje sino cómo cristalizaron las

pasiones en su intimidad[281]. En este sentido, la reflexión sobre la biografía pone al descubierto una cuestión básica para la actividad narrativa que la novela vanguardista desplegó y que consiste en el modo en que la trama organiza miméticamente un mundo que sirve de mediador entre el estadio de la experiencia práctica que precede a tal constitución y el que la sucede (RICOEUR, 1987, I: 119)[282].

Escribiendo la biografía, el biógrafo no puede ofrecer el espectáculo de la propia escritura biográfica. Como el novelista, no debe describir sino presentar cómo termina su valoración del personaje porque, de lo contrario, tendría simultáneamente que presentarse a sí mismo en el acto de estar escribiendo:

> "Aquí está, precisamente, la raíz del problema. En la dificultad de que el artista, cuya obra será

---

[281] A propósito de la vida de Sor Patrocinio, dice Jarnés que "El arte vuelve al hombre. El escritor se complace en penetrar en esos campos de experimentación, en esas fecundas granjas donde se cultiva la planta hombre, que son las biografías. Hemos querido recoger sinceramente el gráfico de un alma de sabroso contenido emocional, ya que no de un gran espíritu" (B. Jarnés, *Sor Patrocinio...*, 20).

[282] En el caso de la biografía, se resalta sobre todo el paso de la *mímesis I* a la *mímesis II*, en términos de Ricoeur. Téngase en cuenta que el trazado de una trayectoria, en cuanto re-creación de una vida inventada por el héroe, equivale a la construcción de la trama que "es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración" y que "*integra* juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados..." y, *por último*, "*transforma los acontecimientos en historia*" *como* totalidad temporal que sintetiza lo heterogéneo y sucesivo (P. Ricoeur, *Tiempo y narración I*, 136-137). En la novela, como veremos en la segunda parte, la pregunta se dirige no tanto a la configuración sino a la des-figuración, frente a la refiguración, que puede experimentar la trama en la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector (*mímesis III*) (*ibíd.*, 143-144).

> siempre -de cerca o de lejos- una autobiografía, puede escribir la biografía de los otros. El artista desdeña todo lo que no le sirva como medio de expresarse. La biografía, pues, la utilizará en este sentido; pero ¿es posible que puedan ir juntos el instrumento y el fin?" (JARNÉS, ROcc., XXVI, 77, 1929: 252).

La intención valorativa no concluye el contenido ético del personaje porque el conocimiento del mismo permanece abierto, integrando el texto vital que el biógrafo escribe con su propia vida. De este modo, el peligro de la biografía no consiste tanto, en esta posibilidad, en que el valor biográfico pueda ser una forma de comprensión, visión y expresión de la vida propia sino en que no se produzca una diferencia estética en la comprensión del punto de vista existencial del héroe (BAJTIN, 1992: 143-147).

El autor entra en una relación conflictiva con la materia que sostiene su actividad creadora. En la biografía, el espacio de la escritura surge del conflicto entre la energía que despliega el biógrafo y la vida trazada de un personaje que constituye ya una obra (érgon). De la tensión "heroica" de los dos personajes -biógrafo y biografiado- nace la biografía como lugar en que uno de ellos afirma su personalidad artística buscando y poniendo el sentido de otra vida. Esta que, por su parte, ofrece resistencias -históricas, culturales y, también, materiales- a ser reducido a personaje de "ficción". La novela crea al personaje, la biografía lo resucita. En la lucha de una actualización imaginaria el biógrafo se enfrenta a los límites dialécticos del yo frente al otro.

Si inventar, como se ha repetido, no es crear de la nada sino hallar o *encontrar por primera vez*, el biógrafo se encuentra en una posición difícil, porque, como poeta, "es un transformador. Y un disociador. A falta de otros mitos, de sí mismo crea un mito, que se desdobla y se exalta y se reparte por sus libros. Dentro de él se abre la eterna zanja entre sujeto y objeto..." (JARNÉS, 1942: 180). El biógrafo es un resucitador constreñido a las necesidades del dato que ha de disolver en la arquitectura de su creación, a medio camino de una renovación íntima de la novela que supera las exigencias del material histórico. Para Jarnés el asunto de la biografías, y volvemos repetir una cita,

> "no son vidas a través del dato, son vidas al través de un espíritu, de un transformador. Son otras vidas. Porque ningún creador renuncia a sus derechos de primogenitura, y él se ingeniará para, en el trance de no concederle inventar una vida, transfigurarla, al menos" (JARNÉS, ROcc., XXVI, 77, 1929: 252).

Si se nos permite asociar el "a través de" con el "cristal" orteguiano, los postulados del arte nuevo permanecen, si bien se han potenciado las posibilidades "vitales" que laten en todo arte porque, como Jarnés citaba para responder a quienes insistían en las palabras de la *Deshumanización* (JARNÉS, 1935a: 295), en las *Meditaciones* Ortega había sentenciado que

> "la *poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo* sobre lo humano. El paisaje que se pinta, se pinta siempre como un escenario para el hombre. Siendo esto así, no podía menos de seguirse que todas las formas del arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre" (ORTEGA, 1983, I: 391)

La biografía pretende edificar una narración que traspase

las exigencias editoriales y de gusto de los lectores con el fin de alzar la auténtica arquitectura creativa característica de la novela. Historia y novela se relacionan y divergen porque sin "cerrarse a la invasión del documento; [pero] revisarlo bien; no utilizarlo sino bien digerido" (JARNÉS, 1942: 160), el poeta transforma el documento para vivificar un hombre o un pueblo (ibíd.: 173). La vida interior del novelista y la vida exterior que es su campo de experiencias "son dos ritmos vitales diferentes, que sólo puede acompasar una serena disciplina exterior a ambos ritmos" (JARNÉS, 1942: 157). El verdadero realismo armoniza las múltiples dimensiones de la realidad en una sólida arquitectura que ofrezca aquellas en una unidad concentrada, purificada e intensificada (JARNÉS, 1942: 136, 182).

Sucede que "al lector -mucho más al lector de hoy- con frecuencia le es indiferente conocer la intimidad del autor" (JARNÉS, 1942: 157-158). La consideración teórica de que todas las formas de arte proporcionan las interpretaciones que sobre el hombre tiene el hombre mismo no puede dejar de lado la dimensión inestable de la circunstancia histórica. La aspiración a transformar la novela no procede de una decisión gratuita sino que corresponde a la conciencia de crisis no tanto del género sino del modo de enfocarlo. Ante los nuevos retos y dificultades que el mundo del primer tercio de siglo tenía que afrontar era necesario encontrar los instrumentos adecuados y adaptados para resolverlos. La novela constituye una forma artística de interpretar la realidad. A nuevos

interrogantes, nuevas respuestas novelísticas:

> "Es que el mundo, amigo mío, continúa lanzándonos sus deliciosas proclamas. ¿La vida se ha transformado?. Pues que se transforme asimismo la novela. Y así viene realizándolo [...]. Ayer interesaba una idea, un modo de ver; hoy son otras las ideas y los puntos de vista. El mismo amor ha buscado nuevas inquietudes; el mismo paisaje, nuevas orquestaciones" (JARNÉS, 1942: 170).

La crisis del género, su decadencia, dice Antonio Espina, *no es sino la decadencia previa a una forma de próxima* evolución (ESPINA, ROcc., XLVII, 142, 1935: 111). Para Jarnés, anticipa un momento de máximo florecimiento porque la entrada de los elementos vitales anima la imaginación. Si, en el sentido con que A. Schlegel había caracterizado a estas dos formas de la imaginación, la fantasía opera como una capacidad absoluta e independiente de todo soporte consciente y controlable, las imaginación en sentido estricto representa para Jarnés la experiencia artística deseable, que controla los elementos referenciales con los que construye el mundo de la novela (JARNÉS, 1942: 132-136) según el eje de la inteligencia transustancia la realidad sensible[283] (ibíd.: 171).

La biografía, no obstante, ofrece un perfil híbrido. Potencia la novela pero, en cuanto género, está lastrado por las resistencias que hemos venido poniendo de manifiesto. El *género biográfico en cuanto tal no supone una alternativa a la*

---

[283] "La *novela, doctor, no exige estados especiales, mucho* menos escenarios especiales: al novelista le basta con ver lo poco o mucho que palpita en derredor" (B. Jarnés, *Stefan Zweig...*, 191).

novela. En cambio, pueden descubrirse en él posibilidades génericas para la novela. Por tales tenemos la interpretación que sobre el hombre la biografía aporta en grado sumo[284]. Además esta atención a lo humano reivindica polémicamente la estética "deshumanizada" con la que entronca, sin considerar que se hubiese producido una ruptura de la coherencia estética. En el segundo apartado de esta tesis, que iniciaremos inmediatamente, se intenta mostrar esta coherencia a través de la obra narrativa vanguardista de Benjamín Jarnés; cómo y de qué manera se produce la evolución de las propuestas estéticas de Jarnés en su producción narrativa.

La tarea que ha sido desarrollada hasta este momento ha insistido más que en los resultados de la biografía en el camino hacia formas nuevas en que la novela había de cristalizar por medio de aquella. Las limitaciones de la biografía como género particular pueden resumirse en los siguientes puntos: la "biografía novelada" es una especie de "historia menor" (JARNÉS, 1942: 187) en que se mezcla la *novela, creadora de personajes, y la historia, ciencia del* sentido de los cambios. El autor y el personaje entablan una estrecha y difícil convivencia. El personaje lucha con su circunstancia; la valoración y trazado que de su vida entera hace el biógrafo le obliga no sólo a luchar con los documentos sino a organizar artísticamente, es decir, imaginariamente, la materia con el fin de, fundiendo armónicamente lo popular y lo

---

[284] "Porque el gran tema de toda biografía es el hombre mismo, aparte de toda peripecia, de toda señal que lo asista. El hombre, como tal hombre" (B. Jarnés, *ibíd.*, 130-131).

erudito, lo legendario y lo poético, "encontrar una verdad más honda y más expresiva de un hombre que cualquier cronista o historiador atenido a sólo el testimonio" (ibíd.: 190). La biografía, como "obra intermedia, fronteriza", no constituye tanto un fin como un medio. En este sentido la biografía es un "subgénero" o un "género inferior" porque

> "como no acertó a fraguar personajes, los tomó ya fraguados por la historia" (ibíd.: 192).

y en este sentido es un género mestizo, pues

> "ni en absoluto es historia rigurosa -ya que las "interpretaciones" del autor le quitan vigor- ni tampoco es novela, porque la verdad histórica frena aquí y allá todo vuelo quimérico" (ibíd.: 244),

En la vida de Sor Patrocinio los personajes principales, según Jarnés, son el Rumor, el Se Dice (JARNÉS, 1930b: 216), con lo que, según Pérez Firmat, "falta ese punto de vista único y consistente [de las biografías de Strachey y Maurois], esa discreción creadora que puede imponerle un cariz o un orden a los dispersos acontecimientos de una vida" (PÉREZ FIRMAT, 1986: 185). Aunque es cierto, esa gran Agencia del Rumor se enfrenta a la visión del "aprendiz de biógrafo" que, seducido por su protagonista, quiere descubrir la verdad del personaje "que asienta su personalidad sobre un oleaje de tan sucias espumas" (JARNÉS, 1930b: 217). Esa verdad sólo puede darse a la intuitiva observación del poeta que, más allá de los datos, inquiere en la dirección a que apunta la energía vital de Sor Patrocinio:

> "Esta Agencia y este Misterioso Amigo, han elaborado una Sor Patrocinio semejante a Rasputín. Preferimos ver en ella una copia deficiente de Teresa [de Jesús]" (ibíd.: 216).

El biógrafo Jarnés intentó reconstruir no la vida de Sor Patrocinio sino recrear la energía que marcó su trayectoria. Esa energía incluye su capacidad de generar en torno a su figura todas las leyendas y rumores que su figura y su acción ejerció, por la atracción de su personalidad. El personaje no experimenta un proceso de ficcionalización. Se debe a que la vida de la monja produjo la ficción como un plus de fuerza magnética en torno suyo, un plus, que por su parte, procede del fanatismo y no conlleva una valoración positiva ("Sor Patrocinio tendrá en seguida coplas. Se inagura su lamentable popularidad. Todo está preparado para que su nombre -ya un símbolo- caiga entre las masas como una pelota que aquí y allá se va manchando de cieno" (JARNÉS, ibíd.: 66)). Su vida no es su leyenda, la carencia de un punto de vista fijo e históricamente aceptable para elaborar su biografía, sino que su vida se entiende por su capacidad de generar leyendas, no por el encadenamiento de sucesos y su explicación psicológica. La misión del biógrafo es desandar el camino -deconstruir los "Se Dice"- para tomar el pulso a la tensión vital que los originó. Bajo los rumores que suscitó su figura y en el análisis de ellos late la auténtica personalidad de Sor Patrocinio[285]:

---

[285] Así el peligro de una fusión valorativa entre el autor y el personaje quedaría conjurado por un "artista puro" que descubriese las líneas imaginarias de la vida del personaje que lo conducen fuera de su misma vida: "siempre opondría a los *valores de la vida* del héroe los *valores* transgredientes *de conclusión*, concluiría la vida desde un punto de vista fundamentalmente diferente del que tenía el héroe viviéndola desde su interior" (M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, 146). El "*excedente fundamental* de la visión" del biógrafo que "elaboraría precisamente las *fronteras fundamentales del sentido del personaje*" (*ibíd.*) apunta a la inteligibilidad del

"Esto no son metáforas, esto sólo es un poco de historia, y, especialmente, de Historia de España, de la inédita, es decir, de la auténtica" (ibíd.: 43).

Si la figura de Sor Patrocinio ofrecía más posibilidades, si no a crear el personaje, a recrearlo, la biografía de Castelar hace patente que el género trabaja con personajes que la historia fragua y a la cual el trabajo biográfico contribuye, aunque las interpretaciones que Jarnés lleva a cabo tengan, como se ha dicho, un valor proyectivo hacia sus propias circunstancias históricas y políticas (FUENTES, 1989: 138-139).

La práctica biográfica de Jarnés planteó las contradicciones que su reflexión sobre el género llegaría a corroborar. En este sentido, la biografía vanguardista se presenta realmente como ensayo y experiencia de una posible novela transformada. En definitiva, la biografía se presenta como "obra fronteriza" que encuentra en la indagación teórica de la novela el eje que vertebra la propuesta estética de Benjamín Jarnés en tanto que límite y fuente de su producción literaria[286].

---

hacer humano que requiere *"descubrir y representarnos la <<situación>> que lo ha provocado"* (J. Ortega, *O.C. XII*, 281). Escribir la *auto*biografía de un personaje consiste en presentar el yo en tanto que la suma del yo y su circunstancia (J. Ortega, *O.C. I*, 318-323). En esa interacción surge el espacio autobiográfico del que habla Ph. Lejeune ("El pacto autobiográfico", 59) en tanto que invención de la propia vida como hallazgo de sus posibilidades más radicales.

[286] Antonio Espina condensó la orientación de la biografía en el prólogo a *Seis vidas españolas*, uno de sus últimos libros editados en vida. He aquí algunas citas significativas: "De ellas [de las <<pequeñas historias>>]

puede extraer el escritor infinidad de temas y asuntos, ambientes y caracteres íntimamente unidos a una narración biográfica. La biografía es por sí mismo un género literario. Un género numeroso y amplio que, además de poder de servir de fundamento a otros géneros, posee naturaleza propia [...]. La historia general se teje con los hilos de las biografías particulares, pues que de la intimidad de estas, del <<bios>> como sustancia nativa, brota y se desarrolla la composición conjunta [...]. Como género autónomo la biografía admite todos los tratamientos por parte del escritor y del artista [...]. Esto quiere decir que el biógrafo ha de proceder en su trabajo con absoluta fidelidad a la verdad de los hechos, al testimonio documental y al realismo del retrato. Pero una vez a salvo este deber inexcusable, no vemos inconveniente alguno en que el intérprete-literato, digámoslo así, un poeta, un filósofo, un novelista, un dramaturgo cultive el género biográfico con toda libertad y holgura en función de su respectiva atribución" (Antonio Espina, *Seis vidas españolas* (Madrid: Taurus, 1967), 7-8).

ABRIR TOMO II