

## Comunicaciones

### Entre la historia y la ficción: el protagonismo del sujeto en la biografía novelada y su importancia dentro de la *Revista de Occidente*

Flavia Ferreira dos Santos  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

#### Resumen

La popularidad de las biografías noveladas en los años 20-30 del siglo XX en España se hace notar en las ediciones de la *Revista de Occidente*, en las que se publican tanto textos extranjeros como biografías escritas por Fernando Vela, Benjamín Jarnés o Rosa Chacel. Definidas por los propios autores como producciones “entre la historia y la literatura”, cuyo proceso de creación se basa en la evocación o intuición de la vida biografiada, la biografía se aleja de la “imparcialidad documental del historiador” para penetrar en el “punto de vista del escritor”. Nuestro trabajo pretende mostrar la importancia que adquiere este género dentro de la *Revista de Occidente*, al operar como una especie legitimador de la teoría “vitalista” y el perspectivismo de Ortega y Gasset, una vez que invierte el concepto de historia, que deja de ser un proceso colectivo para convertirse en la expresión de un ser en el mundo y establece el protagonismo del individuo, sea el biógrafo o el biografiado.

**Palabras clave:** literatura española - biografía - revistas culturales - Ortega y Gasset

Leídas no como historia sino como literatura, la producción de biografías constituyó verdadero “fenómeno” de mercado durante los años 25-35 en Europa (Serrano Asenjo, 2002: 11). En España, editoriales como Seix y Barral, Juventud y Espasa-Calpe (con sus colecciones “Vidas españolas del siglo XIX”, luego “Vidas españolas e hispano-americanas”) publicaron series biográficas. “El renacimiento de la biografía o del ensayo biográfico, característico de los años 1925-1935 en España y en el resto de Europa, se marca también en la revista [*de Occidente*]” (López Campillo, 1972: 179) cuya producción biográfica se relaciona al deseo de renovación de la novela y a la reflexión sobre la historia y la literatura.

Aunque la editorial de la *Revista de Occidente* no hubiera dedicado una colección específica sobre el tema, las biografías se encontraban inseridas en otras colecciones, como “Los grandes pensadores” e “Historia breve” (López Campillo, 1972: 180). Además, en sus ediciones mensuales, la publicación dedicó significativo espacio tanto a fragmentos de biografías, escritas por extranjeros y españoles, como a reseñas en la sección de notas. En este trabajo analizamos solamente los textos publicados en 1929 (pero remitimos a otros años siempre que necesario). Nuestro objetivo fue establecer la importancia del tema dentro del debate que se llevaba a cabo en la publicación en aquel momento.

En el referido año se publicaron ocho fragmentos (normalmente capítulos completos) de biografías<sup>1</sup> y catorce notas, escritas por importantes colaboradores de la publicación, entre los cuales destaca la labor crítica de Antonio Espina y Benjamín Jarnés, este último responsable por la nota “Vidas oblicuas”, uno de los textos capitales sobre biografías de la época (Serrano Asenjo, 2002), en el que Jarnés comenta la labor de Gómez de la Serna en el libro *Efigies*, al hacer el prólogo a las biografías Baudelaire, Gerardo de Nerval, Barbey d'Aureville, Villiers de L'Isle-Adam y Ruskin.

Según Serrano Asenjo el objeto principal de análisis biográfico era el siglo XIX, pero si bien en Europa las biografías buscaban en el pasado reciente explicaciones para la

<sup>1</sup> “Sor Patrocinio” (R. de O., t. xxiii, p.143), de Benjamín Jarnés; “Luis Candelas” (R. de O., t. xxiv, p.160), de Antonio Espina; “Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo” (R. de O., t. xxv, p.63 e p.224) de Ramón Gómez de la Serna; “Inciso del malogrado” (R. de O., t. xxv, p.139), capítulo do libro *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*, de Antonio Marichalar; “Correo de Venecia” (R. de O., t. xxv, p.292), de Ángel Sánchez Rivera; “Teresa” (R. de O., t. xxvi, p.223), fragmento da *Biografía de Teresa Mancha*, de Rosa Chacel; e “Primera y segunda juventud de Stendhal” (R. de O., t. xxv, p.352), de Jean Prevost.



catástrofe de la Primera Guerra Mundial, en España, dada la neutralidad del país durante la guerra, los motivos serían más específicos, asociados a la obsesión orteguiana por el siglo XIX, al que consideraba necesario superar. En el fondo, las dos actitudes no distan mucho y reflejan la conciencia de parte de los intelectuales del fin de una época y de la necesidad de erigirse otra sobre nuevos fundamentos.

Si el interés de Ortega por la poesía de vanguardia era más una preocupación en entenderla como síntoma de una nueva época que un especial entusiasmo por las obras (y este es el sentido de su *Deshumanización del arte*), por el contrario, la composición biográfica se presentaba como un trabajo fundamental para el desarrollo de su “filosofía” vitalista. De este modo el fundador de la *Revista de Occidente* fomentó la producción del género entre sus colaboradores, que “nace así, como otras empresas orteguianas, bajo un sello de aristocratismo y de elegancia espiritual, pero proyectada hacia el ámbito popular, en la colección *Vidas españolas del siglo XIX*.” (Zuleta, 1966: 300). Como señala Rosa Chacel

La colección *Vidas extraordinarias del siglo XIX* [...] era ya una empresa que marchaba por el camino real. Ortega, como maestro que hace una señal con lápiz en el libro y ordena a los párvulos rebeldes: < ¡Mañana, desde aquí hasta aquí! >, nos dio de tarea a cada uno un alma. Algunas resultaron espléndidas: la de *El Duque de Osuna*, de Antonio Marichalar, la de *Luis Candelas*, de Antonio Espina, por ejemplo (apud Serrano Asenjo, 2002: 108)

Por eso, si en los primeros años predomina la publicación de obras de autores extranjeros, particularmente de Lytton Strachey, a partir de 1927 “se ven aparecer extractos de biografías escritas por A. Espina, B. Jarnés, A. Marichalar, R. Gómez de la Serna [...] (López Campillo, 1972, 179). En relación con las tendencias señaladas, en 1929 de los ocho artículos<sup>2</sup> publicados en la *Revista de Occidente* (*R. de O.*), cinco eran fragmentos de biografías de personalidades del siglo XIX y solo una, sobre Stendhal, se refería a un extranjero.

Pero, además del significativo espacio dedicado a la producción biográfica, es en la labor crítica, presentada a través de los textos de la sección de notas, donde se observa mejor la reflexión sobre el género. La primera cuestión que destaca es la compleja relación entre biografía y arte. La difícil tarea de escribir una “buena” biografía, según Jarnés, se debe a que esta se ubica en una tenue frontera entre la historia y la novela, como señala en la reseña “Nueva quimera del oro” (*R. de O.*, t. xxiii: 118),<sup>3</sup> sobre el libro *Aspects de la biographie*, de Andre Maurois.

Se encuentra la biografía entre dos temibles enemigos; temibles, por muy cercanos: la historia y la novela. Sólo un equilibrio perfecto puede salvarla. La historia y la novela pudieran ser las dos alas de la biografía: la historia por lo que tiene de materiales; la novela; por lo que tiene de arquitectura. (*R. de O.*, t.xxiii, 120)

Curiosamente, Antonio Espina halla este “equilibrio” en la “evocación”. En la nota “Dos libros franceses sobre Felipe II” (*R. de O.*, t. xxvi, 244), el escritor comenta el lanzamiento de dos libros sobre el monarca español: una más “literaria”, a cargo de Jean Cassou, y otra más “histórica”, escrita por Luis Bertrand.

Lo histórico predomina en el libro de Luis Bertrand. Los valores literarios, en el libro de Juan Cassou.[...] Mas entiéndase: ni a este le falta una seria y rigurosa información histórica como base científica, ni aquél carece de una delicada y

<sup>2</sup> Debo aclarar que considero como artículo, a falta de un nombre más adecuado, a todo trabajo publicado en la primera parte de la *R. de O.*, en oposición a los textos presentados en la sección de notas (que en muchos casos eran reseñas).

<sup>3</sup> Cabe aclarar que el número de los tomos se refiere a la edición encuadernada posteriormente de la colección completa de la primera parte de la revista (hasta 1936), que reúne en cada volumen tres ediciones.



evocadora sensibilidad estética. La evocación es el océano común adonde van a parar los ríos de todas las historias y de todas las literaturas del mundo. En este océano navega como un barco –como un <buque ebrio>– la verdad. Unas veces, el buque marcha en peligro, corriendo desmantelado bajo tempestades románticas que desencadenan en el papel los tramoyistas, es decir, los poetas. Otras, surca gallardo y seguro, ebrio sólo de gloria y de azul, el mar en calma. Pero nunca naufraga.[...] La verdad no ha naufragado jamás en la evocación cuando la evocación ha sido el verdadero océano común a donde van a parar los ríos de las historias ciertas –redundancia– y de las emotivas literaturas tradicionales –otra redundancia. (*R. de O.*, t.xxvi, 245)

Algo semejante observa Francisco Ayala en la reseña sobre una biografía de Luis de Baviera. Pero en vez de la evocación, el autor se refiere a la intuición.

Apoyándose en una base documental –de aportación propia o ajena– el artista echará el lago de su intuición. Elegirá el dato e interpretará su valor y eficacia. La brújula de su sensibilidad le llevará a buen puerto, en el mar interior de su héroe. Si esta brújula falla, el naufragio es inevitable. (*R. de O.*, t.xxiii, 126)

Al basarse el proceso de construcción biográfica en la evocación, o la intuición, esta fatalmente se aleja de la historia e instituye el papel relevante del individuo, sea el biógrafo o el biografiado. Se insiere la biografía en un intento moderno, de base fenomenológica, de restablecer el individuo como sujeto que controla su destino. Y esta visión del individuo como protagonista supone una inversión del concepto de historia, que deja de manifestarse como un proceso colectivo para desarrollarse como la expresión de un ser en el mundo,

O positivismo crasso da ciência do século XIX ameaçara roubar o mundo de toda subjetividade, e a filosofia kantiana docilmente seguira o mesmo caminho; o curso da história européia, a partir de fins do século XIX, parecia lançar sérias dúvidas sobre a presunção tradicional de que o “homem” controlava o seu destino, a dúvida de que ele já não era o centro criativo do mundo. Reagindo contra isto a fenomenologia restabeleceu ao sujeito transcendental o seu trono. O sujeito deveria ser visto como a fonte e a origem de todo o significado [...] Nesse sentido, a fenomenologia recuperou e reformulou o velho sonho da ideologia burguesa clássica. Tal ideologia baseara-se na crença de que o ‘homem’ era, de alguma forma, anterior à sua história e suas condições sociais, que dele fluíram como a água jorra de uma nascente. (Eagleton, 1997: 80)

De hecho este es el centro del vitalismo de Ortega y de su concepción de historia. Al percibir la vida como “realidad radical”, la verdad se configura a partir de la “suma” de perspectivas dadas por diferentes observadores, siendo la perspectiva una “organización de la realidad”. Este es el sentido de “perspectivismo” definido en “El tema de nuestro tiempo”:

Cada vida es un punto de vista sobre el universo. En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra. Cada individuo –persona, pueblo, época– es un órgano insustituible para la conquista de la verdad. He aquí cómo ésta, que por sí misma es ajena a las variaciones históricas, adquiere una dimensión vital. (Ortega y Gasset, 1975: 86)

De este modo

[...] en España el crecimiento y la madurez de la biografía como género se produce como consecuencia de la doctrina vitalista de Ortega y bajo su personal estímulo. En efecto, 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 la



circunstancia del otro; al desarrollar la noción del proyecto vital, se revigorizaban los fundamentos mismos de la biografía. (Zuleta, 1966: 299)

¿Pero cómo establecía esta relación el propio Ortega? ¿Cuál era su concepción de biografía? En 1932, el filósofo publicaba en la *Revista de Occidente* el ensayo “Pidiendo un Goethe desde dentro”, subtítulo “carta a un alemán”,<sup>4</sup> en una edición conmemorativa del centenario de muerte del escritor alemán. En el texto invita el destinatario de la carta, un amigo, a escribir una biografía de Goethe “desde dentro”, tarea a ser realizada por un alemán.

Para Ortega (1932b: 10) la vida es una realidad objetiva en la que se encuentra “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 [...] Esta unidad de dinamismo dramático entre ambos elementos – yo y mundo– es la vida.” Tal es el sentido de su célebre frase “Yo soy yo y mi circunstancia”, presentada en las *Meditaciones del Quijote* (Ortega y Gasset, 1995: 77). En esa relación con el mundo, cada individuo “posee” un proyecto vital, su proyecto de existencia, con el cual debe enfrentarse.

Vida significa la inexorable forzosidad de realizar el proyecto de existencia que cada cual es. Este proyecto en que consiste el yo no es una idea o plan ideado por el hombre y libremente elegido. Es anterior a todas las ideas que su inteligencia forme, a todas las decisiones de su voluntad [...] Nuestra voluntad es libre para realizar o no ese proyecto vital que últimamente somos, pero no puede corregirlo, cambiarlo, prescindir de él o sustituirlo. (Ortega y Gasset, 1932b: 09)

Ortega (1932b: 09) compara la vida a un drama, en el cual somos personajes en “lucha frenética con las cosas y aun con nuestro carácter, por conseguir ser de hecho el que somos en proyecto.” Cuando un individuo se niega a realizar esta operación se vuelve infiel a su proyecto (o a su *vocación*, como prefiere el filósofo) y su vida deja de ser *auténtica*. Al entender la “Historia” como historia de “proyectos vitales”, escribir biografías se convertía en una tarea fundamental. La buena biografía debería volcarse sobre dos cuestiones fundamentales. Primero debería determinar “cuál era la vocación vital del biografiado” para, luego, establecer “*la dosis de autenticidad de su vida efectiva*” (Ortega y Gasset, 1932b: 12) (el subrayado es nuestro), es decir, reconocer si el “personaje” fue o no fiel a su proyecto vital. Biografiar una persona “desde dentro” significaba, por tanto, investigarla en relación con su circunstancia.

En las reseñas sobre el tema encontramos fragmentos que aluden explícitamente a la teoría orteguiana y la importancia del sujeto. Benjamín Jarnés, en “Nueva Quimera del oro” explica (*R. de O.*, t. xxiii: 121):

No nos importe mucho la verdad científica. [...] No nos importe mucho, pues, la verdad histórica. ‘Volvemos la vista atrás y advertimos que más allá de los motivos, de las tendencias de las fuerzas históricas, tropiezo para nuestras ideas vacilantes, queda siempre el interés por la fuerza humana originaria, por la persona, agente y creador de la historia’. (el subrayado es del autor)<sup>5</sup>

Del mismo modo, Antonio Espina (*R. de O.*, t. xxvi: 250) cita la teoría vitalista al comentar el trabajo de Jean Cassou: “Cassou realiza toda la maniobra histórico literaria que significa una biografía, con la soltura abundante de quien domina una materia y la manifiesta después, ya organizada, en pleno *vitalismo* por los efectos del arte”. (el subrayado es nuestro)

<sup>4</sup> Ortega, en nota de pie de página, declara haber escrito el ensayo para la revista de Berlín *Die Neue Rundschau*, que publicaría un número dedicado a Goethe.

<sup>5</sup> Esta última frase la escribió Ángel Sánchez Rivera en una nota sobre el libro *La vida de Disraeli*, de André Maurois, en el número LIV de la revista. (apud Jarnés, *R. de O.*, t. xxiii, 121)

Escribir una biografía “vitalista” implicaba abordar un concepto fundamental para Ortega: la verdad. Al definir su perspectivismo como la suma de perspectivas de diferentes observadores, pretendía refutar al mismo tiempo el simple relativismo, que negaba la existencia de una verdad absoluta, y el idealismo, que basaba la verdad en la razón. “Yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la visión omnímoda y absoluta” (Ortega y Gasset, 1975, 90) Dios sería, entonces, el símbolo de tal verdad, una vez que “su punto de vista es el de cada uno de nosotros” [...] Dios es el símbolo del torrente vital, a través de cuyas infinitas retículas va pasando poco a poco el universo, que queda así impregnado de vida, consagrado, es decir, visto, amado, odiado, sufrido y gozado” (Ortega y Gasset, 1975: 90).<sup>6</sup>

La salida encontrada por el filósofo es una especie de relativismo al contrario. Señalar a Dios como portador de esta verdad absoluta implica negar al hombre el conocimiento de la verdad absoluta, pero, en vez de negar la existencia de la verdad, le ofrece la posibilidad de acercarse bastante a ella, pues reconoce en cada “perspectiva” una verdad fundamental. “[...] nuestra verdad parcial es también verdad para Dios. ¡De tal modo es verídica perspectiva y auténtica nuestra realidad!” (Ortega y Gasset, 1975, 90).

Tal visión era un estímulo a la producción de biografías, puesto que a través del ejercicio de “biografiar” los colaboradores de la revista buscaban componer esa especie de mosaico en que se había convertido la verdad. Así, para Jarnés

Este periodo de sinceridad en que vivimos tenía que empujarnos a escribir biografías. Primero, la nuestra, porque toda clara –humilde o soberbia– obra personal es, o ronda, nuestra biografía. Después escudriñar en la intimidad de los otros. *Decir la verdad plena acerca de un hombre, acerca de nosotros mismos, es algo utópico, irrealizable; pero podemos acercarnos lentamente a ella.* Lejos del tiempo de la estéril cortesanía, entramos en etapas de franca intimidad. Sentimos la complejidad, la movilidad del hecho humano. Queremos fijar, expresar esto de algún modo: Nace la biografía. (*R. de O.*, t. xxiii, 121) (el subrayado es nuestro)

Sin embargo, la “nueva” biografía perdería su carácter documental, cuyo objetivo era el de establecer la “verdad”, pues lo afectaría la interferencia del biógrafo

Como suele ocurrir con todos los problemas, éste acaba por no acabar de resolverse, o de resolverse por aproximación. Al salir del laboratorio del biógrafo, el personaje no será exactamente el mismo, pero sí su más cercana imagen. *Ni la historia ni ninguna otra ciencia logran obtener la verdad plena (...)* Tenemos que resignarnos a conocer a un tiempo dos vidas. La del escritor y la del biógrafo.” (*R. de O.*, t. xxvi: 252) (el subrayado es nuestro)

No conocer la verdad absoluta no constituía necesariamente un problema, pero “limitaba” el biógrafo al mundo de la ambigüedad. Y como el escritor es también un individuo, que forzosamente interfiere en la obra a ser contada, el “buen” biógrafo sería aquel capaz de “evocar”, de intuir, de alguna forma abstracta la esencia del biografiado, como si esta estuviera en un plano “puro”, metafísico, “más allá” de la historia e la lengua. Ante tal tarea, los colaboradores se preguntaban quién debería ser este biógrafo: un historiador o un artista. En “Vidas oblicuas” (*R. de O.*, t. xxvi: 252) Jarnés traduce del siguiente modo la cuestión:

Aquí está, precisamente, la raíz del problema. En la dificultad de que el artista, cuya obra será siempre –de cerca o de lejos– una autobiografía, puede escribir la biografía de los otros. [...] ¿Qué el personaje biografiado conserve plenamente sus confines al hundirse en el mágico laboratorio del biógrafo artista? Por otra

<sup>6</sup> Cabe aclarar que Dios funciona aquí como metáfora de una verdad total, en absoluto constituye una representación religiosa de Ortega.



parte, un biógrafo de estirpe meramente erudita, del tipo viejo historiador, ¿será capaz de avizorar con fruto en la intimidad de otro hombre? [...] Quién sino un vigoroso intuitivo podrá extraerla de esos despojos históricos?

Antonio Espina en la citada reseña “Dos libros franceses sobre Felipe II” (*R. de O.*, t. xxvi: 248) señalaba la ventaja de Cassou sobre Bertrand

Cassou no se pronuncia peligrosamente por ninguna aceptación del felipismo. Ya he dicho antes que su actitud al describir el personaje y los sucesos de su vida es, principalmente, la del artista, la del literato que contempla, adentrándose en la comprensión, un espectáculo – curioso espectáculo – estético. [...] Tal suele ser la ventaja que el artista, el novelista particularmente, suele presentar sobre el historiógrafo a secas, cuando opera con un tema histórico. Le anima, le vitaliza, le da pasión y movilidad.

Jarnés, en “La nueva Quimera del Oro” (*R. de O.*, tomo xxiii: 122) se decide claramente por el artista en la medida en que este es quien suele intuir e lidiar con el mundo de las ambigüedades.

Surge, a veces, un íntimo rafagueo, invisible para el sabio – apoltronado ante las grandes iluminaciones, ante las grandes masas, ante las grandes paradas – visibles sólo para el artista que se lanza a la perenne quimera del oro humano, que atisba en la llanura nevada, monótona de la historia, llevando por todo equipo su ambición de abrazarse a un tesoro vivo, palpitante, inesperado.

Si esta era tarea de artistas, no se puede considerar el producto de su trabajo como otra cosa que una obra de arte. Esta sería una de las grandes diferencias entre la biografía antigua y la moderna, opuestas en lo que concierne al papel del sujeto. No por casualidad se empezó a definir este nuevo estilo como “biografía novelada”, término acuñado por André Maurois en *Ariel* (libro sobre la vida de Schelling), publicado en 1923. (Serrano Asenjo, 2001)

Buena o mala – contesta Maurois – hay una biografía moderna [...] Un libro de Lockhardt, aun el muy bien escrito, es, ante todo, un documento; un libro de Strachey es, ante todo, una obra de arte. [...] La historia prefiere la gran masa coral, el orfeón. La biografía es un monólogo, es una aria para canto y piano, donde el piano lo toca el biógrafo. (Jarnés, *R. de O.*, t. xxiii, 119, 121)

En este punto hay que volver la mirada hacia la cuestión inicial acerca de la biografía como género que se halla en la frontera entre la historia y la novela (literatura). Creemos que el equilibrio inicialmente propuesto por Jarnés y Espina no existió, una vez que todos los argumentos aquí presentados por los críticos de la revista tienden favorablemente a la literatura y el aspecto estético de la biografía. Al proponer una construcción basada en la evocación, o la intuición, al centralizar la “historia” en los sujetos, tal equilibrio desaparece.

Si observamos todas las citas presentadas, en ninguna se argumentaba en favor de la “historia”. En sus textos, ambos señalan la necesidad de utilizar igualmente “las dos caras de la moneda”, pero el discurso siempre se construye de modo a favorecer un lado de la balanza. Como afirma Jarnés en “Nueva quimera del oro” (*R. de O.*, t. xxiii: 120) “La biografía antigua es esclava del dato; la moderna es policía de un espíritu, de una personalidad [...] Tal vez el biógrafo moderno sea peor historiador de una etapa, pero siempre será mejor reconstructor de un individuo”.

Ello no podría ser de otro modo porque, como vimos, la opción por el individuo representaba una visión ideológica que rechazaba la historia como hecho social colectivo a ser estudiado. Pero tal rechazo se convertía en una paradoja, a la que no se podía admitir justo porque dicha teoría surgía de la necesidad de proponer un pensamiento alternativo,



basado en la objetividad. “Tudo isso pode parecer intoleravelmente abstrato e irreal; e é, na verdade. Mas o objetivo da fenomenologia era, de fato, exatamente o oposto da abstração: era um retorno ao concreto, à terra firme [...]” (Eagleton, 1997: 77)

En el deseo “equilibrio” subyace, en verdad, el conflicto interno entre la opción por el sujeto y la imposibilidad de abandonar la historia, como se observa en la reseña de Antonio Espina (*R. de O.*, t. xxvi: 251) al afirmar que “Estos dos libros franceses sobre Felipe II, el de Juan Cassou y de Luis Bertrand, constituyen dos verdaderos aciertos que, como los barcos de mi paradigma, navegan gallardos, aunque con distintos aparejos, sobre el mar de la evocación”, pero que en el fondo solo defiende el trabajo de Cassou. “Por eso, ocurre con frecuencia que lo que la ciencia histórica no logra directamente con la sola exposición y descripción neutra de los hechos, lo consigue, merced al manejo de los valores estéticos, la literatura. Sensaciones de verdad y exactitud”.

Asimismo Benjamín Jarnés (*R. de O.*, t. xxvi: 256) concluye en “Vidas oblicuas” que “el biógrafo se debate entre dos vidas, aunque con un mismo concepto de la vida. Lo intuido –sin trabas– le seduce tanto como lo científicamente dado, y la biografía sólo puede ser un constante equilibrio entre los dos.” Sin embargo, el crítico, Nueva quimera del oro” (*R. de O.*, t. xxiii: 122) solo encuentra una definición para la nova forma de biografíar a través de la ambigüedad de una metáfora: “*Biografía: aventura. Biógrafo: poeta de la historia.*”

Si hasta ahora pensamos la identificación da biografía “novelada” con el arte y su alejamiento de la historia, trataremos, por último, de recorrer el camino inverso, es decir, de establecer las aportaciones de este género al debate sobre la novela.

Para resumir muy brevemente su punto de vista [el de los críticos de la *R. de O.*], puede decirse que estiman que la biografía va a dar al género novelesco una nueva vida. Ninguno de ellos niega la realidad de la crisis del género novelesco. Todos, por el contrario, afirman que esta decadencia no es más que el anuncio de la mutación del género. (López Campillo, 1972: 180)

En 1929 se publican nueve novelas.<sup>7</sup> Los textos escritos por los jóvenes colaboradores de la publicación objetivaban una “renovación total” de la novela, según la nueva sensibilidad expuesta por Ortega en la “La deshumanización del arte”.

Los principios de la deshumanización del arte desembocan en relatos fragmentarios; estilizados; que acentúan el carácter ‘desrealizador’ mediante la intervención directa del autor, que interrumpe el discurso narrativo con comentarios metaliterarios para poner al descubierto el ‘truco’ o ‘trampa’ empleado; que busca un ‘goce estético’ a través de la sustantivación de la metáfora y el carácter desrealizador del mito, acompañado todo de un tono irónico-humorístico respecto a la novela tradicional, sea ésta romántica, realista, naturalista o folletinesca. (Alonso Iglesias, 1996: 05)

En el texto “Fragmentos” de Fernando Vela<sup>8</sup>, predominan las descripciones de las sensaciones vividas por el protagonista a su llegada, y convivencia, a la ciudad de Tielve. Se observa, sin embargo, que la idea de “sensación” remite a la forma de composición artística, mucho más próxima del procedimiento de “captar la esencia de las cosas”, al modo de la poesía pura, que de in psicologismo de las emociones del protagonista.

<sup>7</sup> En verdad se trata de 11 artículos: “Fragmentos” (*R. de O.*, t. xxiii, p.01), de Fernando Vela; “Juego de las dos esquinas” (*R. de O.*, t. xxiii, p.210), de Rosa Chacel; “La abandonada en el Rastro” (*R. de O.*, t. xxiii, p.257), de Ramón Gómez de la Serna; “La muerte del pequeño burgués” (*R. de O.*, t. xxiii, p.352, t. xxiv, p.42), de Franz Werfel; Viviana y Merlín (*R. de O.*, t. xxiv, p.281), de Benjamín Jarnés; “Del diario de un hombre dormido” (*R. de O.*, t. xxv, p.30), de Claudio de la Torre; “Cazador en el alba” (*R. de O.*, t. xxv, p.308, t. xxvi, p.38), de Francisco Ayala; “Superrealismo” (*R. de O.*, t. xxvi, p.145), de Azorín; e “El centurión de Cafarnaum” (*R. de O.*, t. xxvi, p.273), de Ernst Wiechert.

<sup>8</sup> El autor presenta en nota de pie de página la información de que la escritura de la novela está en curso y que se suprimirán las escenas de acción.

Las imágenes de Tielve presentadas al lector se comparan a cuadros, y se muestran diferentes a medida que cambian las “percepciones interiores” del personaje. Así la primera imagen de la ciudad le pareció “una villa impresionista, sin consistencia” y se transformó rápidamente en “una villa cubista, y más tarde, posexpressionista.” (*R. de O.*, t. xxiii: 04, 07)

Como se trata de una narración en primera persona, toda la labor “desrealizadora” del texto, con sus comentarios metaliterarios e irónicos está a cargo de un “yo” que, en última instancia, también es un escritor, que reflexiona sobre el propio proceso de escribir. En otro momento, el personaje describe la vista del mar desde su ventana como “un cuadro de mar y cielo, ocultando con su marco los muelles, el puerto, convirtiéndole en un paisaje inaccesible, ajeno a toda contingencia, como el poeta suprime los caminos racionales que le llevan hasta sus herméticas metáforas” (*R. de O.*, t. xxiii: 10)

La comparación con el poeta eleva la importancia del texto, dado que “poesía” significana más que “literatura”, ya que en vez de *describir* la realidad aquella la *presenta*, la revela. En cierto momento de la narrativa, el protagonista nos presenta los días de “galerna”, un viento fuerte y frío que sopla en la costa norte de España, en los que todos los pescadores normalmente están en bares, jugando al mus debido al mal tiempo. Él, sin embargo, parece estar lejos, sus sensaciones son diferentes a las de los demás, son “artísticas”. Esta es su sutil conclusión, irónica: “Una aberración nacida, sin duda, de mi frecuencia del arte, me hacía sentir en el bar una impresión de vida marinera más fuerte que si estuviese realmente embarcado.” (*R. de O.*, t. xxiii: 09) A continuación, el narrador se justifica

El arte nos habitúa a mirar siempre oblicuamente las cosas, sin permitirnos gozar de la presente si no vemos a su trasluz, por transparencia, otra lejana y muy distinta. Esta anormalidad es para la gente común una especie de vicio contra natura. El hombre corriente confunde los objetos y disculpa estas equivocaciones, pero ha de juzgar anormal esta duplicidad consciente de la visión, este error cultivado de propósito, como considera una deformidad, una contrahechura, la violenta torsión del filósofo sobre sí mismo para mirarse sus pensamientos de las cosas en vez de mirar las cosas mismas (*R. de O.*, t. xxiii, 09)

No resulta difícil ver aquí la alusión a la metáfora del vidrio y el jardín, presentada por Ortega en “La deshumanización del arte”.

[...] Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes. (Ortega y Gasset, 1932a: 893)

Del mismo modo que ver el “vidrio” o el “jardín” son acciones que se excluyen mutuamente, también observar en el arte lo que puede tener de representación de la vida, de lo real, es incompatible con una observación puramente “estética”. Ello se debe no solo a los diferentes abordajes que requieren sino también a que la misma pretensión de conocer la “realidad” es irreal. De ahí que al arte nuevo le sea imposible volver a las formas realistas y que desprecie el arte mimético, al que critica.

Es lo que se observa en la nota “Al margen de Flaubert” (*R. de O.*, t. xxvi: 256), de Benjamín Jarnés, en cuyas reflexiones se percibe la influencia del mismo ensayo de Ortega



y su crítica al carácter mimético del arte del siglo XIX. Para Jarnés, la obra de Flaubert no puede ser arte porque imita la vida

Como toda la obra del llamado realismo artístico, la obra de Flaubert es fatalmente una obra destinada a los museos del idioma, a la erudición.(...) La realidad humana nunca fué peor comprendida que en los tiempos del llamado realismo. Eran los tiempos de la objetividad, en los que nunca se acertaba a ver bien un objeto. (*R. de O.*, t.xxvi, 258)

“Ver bien” se disocia de describir un objeto, pues tal procedimiento no nos acercaría a la verdad. Si, como vimos, el hombre nunca alcanza la verdad absoluta, está limitado a ver “perspectivas”, el hecho histórico pasa a ser menos “documental” y demanda un abordaje literario, puesto que el artista es el que logra acercarse más a la verdad, al captar la esencia de las cosas. Es lo que afirma Jarnés en la referida nota sobre Flaubert: “¡Qué será más real, un objeto o su legítima irradiación! No vacilo en creer que un cuadro impresionista es más real que todas las fotografías.” (*R. de O.*, t. xxvi: 258)

Del mismo modo se establece la relación inversa. Si la verdad no es única, el “hecho literario” puede ser tan verdadero como el histórico, como afirma Jarnés, en la biografía de Sor Patrocinio: “Aquí –como en todas las historias– alterna alguna vez la fábula con el dato. La fábula, ¿no es también dato?” (*R. de O.*, t. xxiii: 146)

Se observa este relativismo en la reseña de Melchor Fernández Almagro sobre un libro intitulado *La novela de España*. (*R. de O.*, t. xxiii: 235) Al encontrar la afirmación “¡Jugar a la historia!” en el “prólogo”, comenta:

Pero ¿acaso el más sesudo historiador no hace lo mismo? ¿Acaso, cuando muy seriamente se acomete el análisis de un gran hecho, el fondo espiritual de un personaje, no hay precisión a lo último, de fundar sobre inducciones gratuitas, aunque razonables, los móviles, o sea, la esencia histórica? (*R. de O.*, t. xxiii: 236)

Se deposita la esperanza del crítico en un nuevo modo de “historiar”, privilegiado por el enfoque literario y que abre nuevas puertas a la novela, que pasa a estar “autorizada” a penetrar el campo da historia. Por eso destaca Fernández Almagro la palabra “Novela”, presente en e título., pues le parece que tal vez sea la literatura el área más legítima a partir de la cual escribir una “Historia de España”.

La promesa, lanzada en el rótulo de una “novela de España” estimulaba a pensar que, gracias a D. Manuel Gómez-Moreno, tendríamos, al fin, una versión libre, independiente, de la historia nacional. Una historia reconstruida a medias por la intuición y la fantasía; una historia literaria, en cuanto la literatura es capaz de animar lo muerto y retener lo fugitivo; instrumento más propicio, sin duda, para sorprender el secreto de las edades [...] Una historia, en suma, que permitiese la interpretación personal de esa realidad española que aguarda, intacta, al dorso de los documentos. (*R. de O.*, tomo xxvi: 235)

Al desplazar del conjunto para el individuo el centro de la historia, la biografía se revigora como género, una vez que la historia se convierte en una “historia” de sujetos, y la literatura, específicamente la novela, el lugar adecuado desde el cual escribirla. Para los colaboradores de la *Revista de Occidente*, se abre, entonces un abanico de posibilidades hacia la renovación de la novela, como señalaba López Campillo. Así lo atesta Benjamín Jarnés “Vidas oblicuas” (*R. de O.*, t. xxvi, 253) al comentar la actitud de Ramón Gómez de la Serna: “Ahora bien; para Ramón el concepto de novela en nada difiere del de la biografía. En su galería sólo acoge esos hombres “simpáticos”, esos hombres cuya vida pretendió al menos ser tan libre como el biógrafo la sueña para sus entes novelescos.



Por el significativo espacio ocupado y la cantidad de colaboradores frecuentes que se pronuncia de alguna forma sobre el tema es que se puede afirmar que junto a 1928, 1929 se considera el año auge de la biografía dentro de la *Revista de Occidente*, lo que ubicaría, una vez más, a la empresa orteguiana en el centro de los debates literarios de la época. Sin embargo hay que destacar la relevancia del debate para la publicación en sí, para el desarrollo de su proyecto en el campo intelectual español. Aunque el hecho de ser un fenómeno de mercado pudiera alejar la producción biográfica de una publicación pensada para la minoría intelectual, la idea de pensar el biógrafo como “intuidor” de una verdad, el que consigue identificar el proyecto vital del otro, convierte la biografía novelada en un importante espacio de reconstrucción del pasado, a través de la recomposición de proyectos vitales que puedan aclarar el camino de renovación política e intelectual que buscaba Ortega.

### Bibliografía

- Alonso Iglesias, Remedios (1996). *Ortega y la Revista de Occidente: una nueva configuración de la prosa narrativa (1923-1930)*. Barcelona: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- Campillo, E. López (1974). *La Revista de Occidente y la formación de las minorías*. Madrid: Taurus.
- Eagleton, Terry (1997). *Teoría da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ortega y Gasset, José (1975). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1932a). “La deshumanización del arte”. *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1995). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- (1932b) “Pidiendo un Goethe desde dentro”. *Revista de Occidente* xxxvi: 01-41
- Revista de Occidente* (1929a) t. xxiii: 408p
- (1929b) t. xxiv: 400p
- (1929c) t. xxv: 386p
- (1929d) t. xxiv: 432p
- Serrano Asenjo, Enrique (2002). *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza
- Zuleta, Emilia de (1966). *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid: Gredos.

### Datos de la autora

Flavia Ferreira dos Santos se licenció en el curso de Letras Portugués Español en la Universidad Federal de Río de Janeiro en 2003, concluyó la maestría en Literaturas Hispánicas en 2005 y el doctorado en 2010, en la misma universidad, con la tesis “El intelectual y las masas: el papel de la *Revista de Occidente* al principio de la Segunda República”. Su tesina y su tesis analizaban los textos de la *Revista de Occidente* entre 1929 y 1932, trabajo que sigue desarrollando desde abril de 2011 como profesora de la Universidad Federal de Río de Janeiro, institución en la que trabaja con enseñanza de lengua española para el curso de Letras y para Relaciones Internacionales. Entre 2005 y 2010 actuó como profesora universitaria en la UFRJ (como profesora sustituta) y en la facultad CCAA, también en Río de Janeiro.