

EL GÉNERO INTERMEDIO DE BENJAMÍN JARNÉS

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la cada vez más extensa bibliografía jarnesiana, han ocupado siempre un lugar destacado tanto la tarea de desentrañar el contenido del denominado por Benjamín Jarnés «género intermedio», como la de establecer los criterios de adscripción de sus obras a este dúctil y paradójico casillero. Sin querer entrar en polémica tan espinosa como la que acompaña siempre al estudio de los géneros literarios, quiero limitarme a presentar aquí, mediante unas breves notas, la trayectoria de esta parte de la producción jarnesiana, cuyo rótulo parece pertenecerle en exclusiva. En su formación se combinan criterios historiográficos y teóricos mediante los que se han intentado formular los rasgos genéricos de estas obras. Ahora bien, las dificultades de los críticos para caracterizar con éxito el «género intermedio» han quedado de manifiesto *ab origine*, como lo demuestra la falta de acuerdo a la hora de determinar qué títulos se encuadran dentro de este género.

En diversas ocasiones y de modo constante, en especial a través de las reseñas publicadas en *Revista de Occidente*, Jarnés fue mostrando su descontento ante la división tradicional de los géneros por frenar el libre poder creador de los artistas. No obstante estas reticencias, habituales e incluso más radicales en las declaraciones estéticas de ciertos movimientos vanguardistas, su posición nunca fue extremista en esta cuestión, hasta el punto de que para M.^a Pilar Martínez Latre «es similar a la de Ortega, que los considera más como funciones poéticas que como categorías formales»¹.

¹ M.^a Pilar MARTÍNEZ LATRE, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979, p. 44. Se refiere a la opinión de José Ortega y Gasset sobre los géneros literarios vertida al comienzo de la "Meditación Primera" (*Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas*, vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 366).

Casi con las mismas palabras Emilia de Zuleta había señalado anteriormente esta relación².

Sin embargo, Zuleta añade que Jarnés «tal vez más severo 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»³. En diversas ocasiones Jarnés se opuso al tipo de crítica literaria basada en la clasificación de las obras, llegándole a negar la posibilidad de dar cuenta última del valor que pudieran poseer; por el contrario, la valoración de una obra, a su juicio, estribaba en la personalidad del escritor que el gozo de la lectura permite descubrir⁴.

El “género intermedio” debe ser situado, entonces, en la encrucijada donde confluyen el valor literario y el impulso vital, el cual toma forma y se canaliza por medio del conjunto de reglas que proporciona la tradición genérica según sus necesidades expresivas y comunicativas. En la medida que el valor poético de la obra de arte excede, por sobreabundancia, el marco de los factores literarios para expresar la vida que no puede totalmente vivirse⁵, la cuestión del género literario emparenta, dentro de la reflexión estética jarnesiana, con el concepto de la «gracia artística», cuyo análisis, por otra parte, sobrepasa la finalidad de estas páginas⁶.

Este punto de partida se complica al tener en cuenta que la propuesta vanguardista de la originalidad del autor abre el camino para que se produzcan productos híbridos a caballo entre los distintos géneros. Si bien desde la crisis del realismo decimonónico se habían ensayado en la novela española experimentos de este tipo (Pérez de Ayala, Azorín...), las vanguardias intentaron, con una voluntarista finalidad constructiva, acabar con los márgenes que permitían encuadrar las obras en unos géneros u otros. Coherentemente con su perspectiva de que el género coarta la personalidad del artista, la cual, manifestada en una obra, confiere a esta su valor, Benjamín Jarnés señaló 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»⁷. Es este un paso previo, desde luego, al intento de inaugurar, si

² «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» (Emilia DE ZULETA, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, p. 246).

³ *Ibid.*, p. 246.

⁴ Benjamín JARNÉS, *Rúbricas*, Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931, pp. 10-11.

⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁶ Remito a mi comunicación, «El valor mítico de la Gracia: Benjamín Jarnés», *Actas del VII Congreso de la A.E.S. (en prensa)*.

⁷ Benjamín JARNÉS, «Hermes, de fiesta», *Revista de Occidente*, 45, n.º 133, 1934, p. 97.

no nuevos géneros, con su consiguiente sometimiento a normas, al menos obras en que sea posible percibir la actividad *poiética* del autor, en tanto que energía «gratuita» que logra escapar de las taxonomías⁸.

Se suele repetir, con la vista puesta en M. Bajtin, aunque en España contamos con las observaciones de Baquero Goyanes, que la novela es un género que posee una extrema flexibilidad por sus abundantes posibilidades para mezclarse con otros géneros, en las que se basa su capacidad dialógica de concebir el objeto estético. 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»⁹.

Tal hermetismo no significa, sin embargo, autosuficiencia genérica sino disponibilidad para ampliar sus límites y para absorber elementos y rasgos de otros géneros. La novela, construida dialécticamente sobre ellos, adquiere en los préstamos, contaminaciones o asimilaciones una determinación de su propia sustancia genérica¹⁰. El *cómo se hace una novela* desenvuelve así sus posibilidades metafictivas. Jarnés indagó en estos mecanismos de producción y recepción de textos en dos de sus mejores obras, *Teoría del zumbel* (1930) y *Escenas junto a la muerte* (1931), y volvió sobre ellos, con mayor o menor fortuna, en algunas de sus novelas últimas posteriores a la Guerra Civil: *La novia del viento* (1940) y *Venus dinámica* (1943).

La proclama jarnesiana de «Autores, no géneros», en una reseña significativamente titulada «Libros sin género», sitúa el problema genérico en el horizonte histórico del valor poético:

«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»¹¹.

La elección de una modalidad, previa a todo texto, no es anulada en virtud del desarrollo posterior de sus normas concretadas en el texto. Este

⁸ Benjamín JARNÉS, *Feria del libro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, p. 10.

⁹ Mariano BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, p. 63 (1.ª ed., Barcelona, Planeta, 1970).

¹⁰ «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» (Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 99).

¹¹ B. JARNÉS, «Libros sin género», *Revista de Occidente*, 32, n.º 95, 1931, p. 206.

modifica o actualiza el género, según los márgenes concedidos a la individualidad y originalidad personales. Así queda resaltado el aspecto dinámico de la genericidad como función textual que opera sobre los modelos genéricos, de acuerdo con su consistencia histórica¹².

La capacidad de decisión del autor no se reduce entonces a las decisiones estilísticas, como haría suponer la acusación de preciosismo formal que generalmente pesa sobre nuestros prosistas de vanguardia, sino también a las estructurales. La iniciativa del autor respecto de la elección del género garantiza el acceso comunicativo por parte del lector al mensaje poético, pues este se articula sobre un conjunto de reglas culturalmente reconocibles. A su vez, la capacidad de estilización del autor permite la renovación de las estructuras genéricas dentro de sus márgenes distintivos, evitando así la repetición y el desgaste que, en términos históricos, ha concluido con la desaparición de ciertos géneros. El sentido de la novedad o de la sorpresa que Jarnés defiende sistemáticamente no pretende la originalidad edénica. Puesto que «estilo y artista son una misma cosa»¹³, la disyuntiva entre originalidad y tradición se resuelve si se toma en cuenta que «no hacen 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»¹⁴. El conjunto de rasgos predominantes de un género puede verse acompañado o potenciado por otros múltiples y variados, que corresponden tanto al plano de la constitución formal como al de los contenidos temáticos e ideológicos. Estas variables proporcionan su especificidad al texto concreto dentro de la serie genérica. Mientras no afecten a los rasgos constitutivos, el modelo conserva su perfil. De este modo, el género queda formado, no tanto por medio de una norma de lectura, cuanto por la adscripción de cada texto a la serie cuyos rasgos reinterpreta. La genericidad, como función dinámica, permite a la serie actualizarse históricamente como fruto de clasificaciones retrospectivas¹⁵.

Ortega y Gasset había defendido en 1914 que 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

¹² Jean M. SCHAEFFER, «Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica», en Miguel Á. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, p. 172.

¹³ B. JARNÉS, *Rúbricas*, p. 150.

¹⁴ B. JARNÉS, *Cuadernos Jarnesianos 10*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 49.

¹⁵ Alistair FOWLER, *Kinds of Literatures. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, pp. 40-41; J. M. SCHAEFFER, *art. cit.*, p. 175. Véase también Antonio GARCÍA BERRIO y Javier HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: Sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 143-150.

expansión o manifestación llega a la plenitud»¹⁶. El logro estético se articula a través de formas que despliegan las posibilidades expresivas que afectan a la interpretaciones radicales del hombre. 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, pues «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»¹⁷. Para M. Bajtin, el carácter de totalidad conclusa propia del enunciado está determinado por su dimensión perlocutiva. La inagotabilidad del objeto, que el enunciado aborda, se convierte en su *tema* «dentro de los límites de la *intención del autor*». La elección de un género discursivo determinado, que es el resultado de una opción pragmática, no descansa, en la arbitrariedad, porque su condición de «formas típicas para la *estructuración de la totalidad*, relativamente estables» aseguran la asunción del discurso ajeno como una propuesta de sentido sólo asimilable en el conjunto de las prácticas discursivas que hace posible el enunciado¹⁸. En el ámbito español, A. García Berrio ha llegado a situar la perspectiva natural como garantía del despliegue de las diferentes formas históricas que actualizan las posibilidades tanto expresivas como temáticas del género¹⁹.

2. EL PERFIL CRÍTICO DE UN GÉNERO

Se hace preciso aclarar, una vez que se ha intentado bosquejar el fondo desde donde se levanta el término de «género intermedio», en qué consiste, a qué obras de Jarnés puede aplicarse, cuáles son sus límites teóricos respecto de su origen inicialmente histórico y crítico y, finalmente, en qué dirección apunta este concepto en el universo estético de su autor, mediante el análisis de algunas de las obras comprendidas en él.

El término «género intermedio» ha sido utilizado por la crítica para englobar obras «que participan por igual de la biografía, de la crítica y del ensayo»²⁰ y que caracterizan a «varias de las novelas [de Jarnés] y, en

¹⁶ J. ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, p. 366.

¹⁷ Gérard GENETTE, «Géneros, “tipos”, modos», en M. Á. Garrido Gallardo, *op. cit.*, p. 231.

¹⁸ «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, 1992⁵, pp.266-270).

¹⁹ Antonio GARCÍA BERRIO, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 613-617.

²⁰ E. DE ZULETA, *op. cit.*, p. 113.

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»²¹. En este género parece querer cumplirse, en principio, el deseo jarnesiano de que la personalidad literaria no quede ahogada por las clasificaciones.

El origen del término se encuentra en una reseña que Jarnés publicó en la *Revista de Occidente* a propósito del libro *Las noches del Buen Retiro* de Pío Baroja²². En ella elogia el libro barojiano por responder a la necesidad que el novelista europeo siente de fundir en la novela los elementos propiamente novelescos con la crónica o el periodismo ilustrado, anticipando intereses del «nouveau roman» o del «new journalism» norteamericano. Con este cruce literario-vital, se ponía de nuevo sobre el tapete la vieja cuestión de la disolución de las fronteras del género por inclusión del mayor número posible de formas de la imaginación literaria. Jarnés concluye con la afirmación que alumbra 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»²³.

Es preciso tener en cuenta que esta fusión de elementos de diversa procedencia afecta fundamentalmente al nivel estilístico de la prosa novelesca. Aunque es evidente que esa inclusión supone una reformulación de su lugar y función en el interior de la arquitectura novelesca, no pone en peligro la estabilidad narrativa del género. En una misma obra los procedimientos de estilización pueden entrecruzarse dando unidad al conjunto. Jarnés insiste en esas páginas en que «la novela necesita una gran pausa, una zanja bien visible entre el espectáculo y los lectores», con el fin de evitar que la novela se convierta en periodismo, es decir, que la contaminación de procedimientos conduzca a la pérdida de su identidad ficcional. La estratificación interna de la prosa novelesca interviene como el conjunto de mecanismos de una lengua natural que activa el productor, con el fin de incorporar al texto las referencias recogidas y organizadas en el texto según el modelo de mundo que lo configura, suficientemente permeable como para admitir la interrelación de las diferentes «regiones» imaginativas: el folletín, la novela rosa, el cine...²⁴.

En definitiva, el origen crítico del término, que Jarnés empleó de modo

²¹ *Ibid.*, p. 246.

²² B. JARNÉS, «Baroja y sus desfiles», *Revista de Occidente*, 42, n.º 126, 1933, pp. 348-352.

²³ *Ibid.*, 352.

²⁴ Félix MARTÍNEZ BONATI, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 75-79.

general aplicado a una obra de Baroja, ha provocado una hipertrofia teórica que ha facilitado la explicación de ciertas obras aparentemente inclasificables de Jarnés. De este modo parece admitirse en su construcción el principio de una libertad creadora que prescinde de normas genéricas fijas e inmutables, asociadas estas últimas a categorías formales que coartan el libre desarrollo temático de las preocupaciones del escritor.

Con el fin de arrojar un poco de luz sobre cuestión tan debatida, conviene comenzar señalando el carácter «provocativo» del sintagma «género intermedio». Con él parece que se está señalando la existencia de dos tipos de obras, aquellas que se atienen a los patrones genéricos habituales y aquellas cuya iniciativa y composición corresponden a las necesidades que la literatura nueva se ve impulsada a satisfacer, siendo estas obras las propiamente intermedias. Aparte de las indeseadas consecuencias que tal interpretación conllevaría a la hora de liberarse del concepto de «decadencia de la novela», entendido en el sentido orteguiano, ha de tenerse en cuenta que Jarnés matiza que todos los géneros literarios corresponden «ya, hoy» al género intermedio. En principio, no cabría extraer de ninguna obra una serie de rasgos que la caracterizasen de este modo frente a otras, a medio camino de las cuales poder situarse. Acertadamente, Rafael Conte, en su edición a *Viviana y Merlín*, intenta negar el género intermedio «porque induce a confusión»²⁵. En cierto modo, este rótulo puede funcionar como una suerte de piedra filosofal que organiza y unifica los diversos elementos atraídos a su órbita. En este sentido, Conte señala 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)»²⁶.

Ahora bien, aunque los márgenes genéricos se hayan ensanchado, es dudoso que cualquier libro que «admita» ser calificado de novela sea una novela, puesto 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»²⁷. Que la novela moderna haya experimentado con sus límites, no quiere decir, invirtiendo el argumento, que haya dejado de ser

²⁵ B. JARNÉS, *Viviana y Merlín*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 73.

²⁶ *Ibid.*, p. 86.

²⁷ Tzvetan TODOROV, «El origen de los géneros», en M. Á. Garrido Gallardo, *op. cit.*, p. 31.

novela, pues no depende en último término de indicaciones paratextuales. Interesa retener de esta cita, sin embargo, la indicación de 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 emplearlo 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 delimitación genérica.

De hecho, la condición ambigua que atribuíamos a su contenido original, si se emplea con la finalidad de catalogar obras, aunque se lleve a cabo por eliminación, queda puesto de relieve en las oscilaciones de la crítica a la hora de ofrecer un listado de qué obras de Jarnés pueden englobarse bajo la etiqueta de «género intermedio». Una definición de estas obras sólo puede darse por negación. La combinación de lo narrativo, lo lírico y lo ensayístico nunca ha estado ausente de las grandes novelas. Para Emilia de Zuleta, que empleó el rótulo por primera vez para describir su contenido, el «género intermedio» estaría representado por tres obras, a las que dedica un análisis fundamentalmente descriptivo: *Viviana y Merlín* (1930), *Libro de Esther* (1935) y *Eufrosina o la Gracia* (1948)²⁸. Sin embargo, con anterioridad había manifestado la condición lável 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»²⁹.

Si se incluye entre las obras del «género intermedio» el libro *Viviana y Merlín*, subtítulo «leyenda», igualmente cabría considerar la biografía de *San Alejo*, dentro del subgénero de la leyenda hagiográfica, si bien no debe pasarse por alto su vinculación al modo vanguardista de escribir biografías³⁰. Una reseña aparecida en *El Sol* el 5 de junio de 1934 situaba en el mismo territorio ambas creaciones. El comentarista remachaba la condición paradójica de *San Alejo*, al asegurar que «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

²⁸ E. DE ZULETA, *op. cit.*, pp. 247-265.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁰ Henk Th. OOSTENDORP, «El sentido de *San Alejo* de Benjamín Jarnés (reinterpretación moderna de una leyenda antigua)», *Neophilologus*, 56, n.º 4, pp. 417-433; Gustavo PÉREZ FIRMAT, «La biografía vanguardista», en Fernando Burgos (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, 1986, pp. 181-189; E. DE ZULETA, *op. cit.*, pp. 82-90.

«intermedia», combina el género de la vida de santos con digresiones ensayísticas del autor, que se confunde con el personaje en la *Dedicatoria a un instante fracasado*, fechada el 12 de mayo de 1934. En ellas, como es habitual en Jarnés, se contradice la ascesis del santo, exaltando la celebración de la sensualidad, o se exponen opiniones del narrador sobre el papel de la escritura, destinada, en un nivel irónico, a proporcionar el sentido de una vida entregada a Dios. La afirmación de la escritura compensa el placer perdido en el camino ascético. Esta mirada erosiona el propio subgénero, al ser atravesado por la posición valorativa del autor que quiebra el significado tradicional de la hagiografía. Para esta la vida del santo sólo es significativa *en* Dios, lo que impide toda extraposición del narrador respecto de lo narrado³¹. En el interior de esta “hagiografía novelesca” conviven en perfecta armonía las escenas lírico-sensuales (la Venus enlutada) y una continua brillantez estilística³².

Si adoptásemos como norma esta perspectiva, 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»³³. Resulta evidente el parentesco entre *Libro de Esther* y *Eufrosina o la Gracia* en cuanto a su configuración estructural dialogada. En la segunda se marca gráficamente cada intervención por la anteposición del nombre del interlocutor, 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), mediante lo que el autor llama «un *diario* a dos voces» en el «Preámbulo» a dicha obra³⁴. Del mismo modo, podría atribuirse la condición intermedia a *Tántalo*, subtitulada «(Farsa novelesca)», porque presenta, pese a estar dirigida por una voz en primera persona, una marcada tendencia al diálogo —no sólo en el «Epílogo a tres voces»—, acentuada 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»)³⁵. El diálogo amoroso entre Isabel y Eugenio caracteriza la parodia del drama romántico que es *Don Álvaro o la fuerza del tino*, recogido luego en la novela *Venus dinámica*, que, a su vez, es una refundición del relato *La diligencia* recopilado en el libro colectivo de *Las siete virtudes*³⁶.

³¹ M. BAJTIN, *Estética de la creación verbal*, pp. 162-174.

³² A propósito de *Vida de San Alejo*, cuya primera edición es de 1928, reescrita y finalmente reeditada en 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, *op. cit.*, p. 82).

³³ Rafael CONTE (ed.), *Viviana y Merlín*, *op. cit.*, p. 86.

³⁴ B. JARNÉS, *Libro de Esther*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, p.13.

³⁵ B. JARNÉS, *Tántalo*, Madrid, Signo, 1935, pp. 141-146.

³⁶ Eugenio se convierte en Gustavo Adolfo en *Venus dinámica* lo que, junto al hecho de que el don Álvaro de provincias sea un nuevo Pedro Crespo, «acentúa la parodia

Así Martínez Latre incluye en su bibliografía como pertenecientes al «género intermedio» *Fauna contemporánea*, *Libro de Esther*, *Tántalo*, *La novia del viento*, *Venus dinámica* y *Eufrosina o la Gracia* —aunque no *Viviana y Merlín*, tenida por novela—, añadiendo *Salón de estío*, conjunto de relatos, algunos de los cuales fueron aprovechados posteriormente en otras novelas³⁷, *Constelación de Friné* (1944) y *Ariel disperso* (1946). Más aún, en algún momento considera *Teoría del zumbel*, novela experimental aplaudida por la crítica, perteneciente al género intermedio³⁸. Domínguez Lasierra incluye *Salón de estío* entre las tres obras que Zuleta consideraba pertenecientes al género intermedio. «La diligencia», *Don Álvaro...* y *Orlando el pacífico* (1942) son incluidas en el apartado de «Narraciones»³⁹, con el que evita cualquier problema de clasificación, gracias al margen de ambigüedad del que está dotado ese término.

3. EQUILIBRIO Y FLUIDEZ DE LOS GÉNEROS

Existen 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 autor⁴⁰.

Con respecto al *Libro de Esther* deben tenerse en cuenta algunos aspectos que exceden su mera caracterización como «género intermedio». En primer lugar, ha de valorarse el sustrato biográfico en que se apoya la obra.

intertextual» (V. FUENTES, *Biografía y Meta-Ficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 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 pêchés capitaux*. Jarnés escribió una reseña a este libro: «Siete virtudes», *Revista de Occidente*, 26, n.º 78, 1929, pp. 428-432. En el volumen colectivo español, Jarnés antepone un prólogo a los relatos que, aparte del suyo propio, están firmados por Antonio Espina, César Arconada, José Díaz Fernández, Valentín Andrés Álvarez, Ramón Gómez de la Serna y Antonio Botín Polanco.

³⁷ «Circe», en *Lo rojo y lo azul*, Madrid, Espasa Calpe, 1932; «Andrómeda», en *La novia del viento*, México, Proa, 1940.

³⁸ M.^a Pilar MARTÍNEZ LATRE, *op. cit.*, p. 44.

³⁹ Juan DOMÍNGUEZ LASIERRA, *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 29-31.

⁴⁰ «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, p. 48).

Esta condición no significa que haya que establecer una comparación entre la vida real de Jarnés y las experiencias vitales que dejan traslucir sus obras⁴¹. 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*», de modo que la escritura, que contribuye a compensar imaginariamente las dificultades reales, crea un nuevo ámbito digno de ser habitado⁴².

Ya Ortega expuso en las *Meditaciones del Quijote* que la cultura proporciona, mediante diversos procedimientos, la posesión segura de la realidad. En su dimensión específicamente artística, cuya versión quizás más depurada sean los mitos, el hombre transforma y organiza los datos materiales, las cosas, en objetos que contemplar. Gracias a ellos interpreta su relación con el mundo. Si vivir es la realidad radical del hombre, es decir, si la vida tiene «el sentido predominantemente biográfico de humano existir»⁴³, la condición biográfica que puede atribuirse al *Libro de Esther* está vinculada al carácter ejecutivo del arte, destinado, por tanto, a transfigurar la realidad⁴⁴. Consiste este privilegio en ofrecer la vida de forma estilizada, que no quiere decir inhumana. Derramando luz sobre las cosas, es llevada a sus últimas posibilidades a través de la “deshumanización” de todo elemento sentimental y emocional que no esté traspasado por la inteligencia. De este modo, Jarnés ofrece un camino preciso que sintetiza su fascinación vanguardista por la raíz humanista que alienta su literatura⁴⁵.

Es necesario un estudio detallado de la evolución de la ficción vanguardista para poder calibrar la decisión que tomaron los narradores vanguardistas de emprender el cultivo del género biográfico. Junto con las explicaciones proporcionadas por los historiadores y críticos literarios, convendría analizar las razones estéticas de tal opción. En todo caso, la dimensión biográfica del libro que nos ocupa no corresponde sólo al retrato de Esther. El retrato que de la mujer bosqueja Jarnés manifiesta el hilo

⁴¹ 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 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, p. 9).

⁴² Jordi GRACIA GARCÍA, *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 20-21, también p. 31.

⁴³ J. ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas XII*, p. 299.

⁴⁴ Empleamos el término «ejecutivo» en el sentido que Ortega dio al término en su «Ensayo de estética a manera de prólogo»: «la obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético, por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva» (J. ORTEGA, *Obras Completas VI*, p. 256).

⁴⁵ Véase al respecto, J. GRACIA GARCÍA, *op. cit.*, p. 20; y, en especial, el artículo de José Luis Molinuevo, «La deshumanización del arte en clave de futuro pasado», *Revista de Occidente*, n.º 168, 1995, pp. 43-60.

estructural de la obra. Antonio Espina resaltó en su momento esta faceta *bio-gráfica*, que califica de “arquitectura aerodinámica” en su reseña del libro. Se trataba de una arquitectura, a su modo de ver, presidida por el impulso original del “bíos”, en que arte y vida se funden:

«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»⁴⁶.

También se deduce de su «biografismo» unas consideraciones respecto del género al que pertenece la obra. Como hiciera en otros lugares⁴⁷, Jarnés asegura en el «Preámbulo» 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»⁴⁸. Por ello, cada una de las definiciones con que el autor intenta determinar las fronteras de la obra —«el diario profesional», «la etopeya», la «lección sencilla», el «doble apunte biográfico», el «Diario a dos voces»⁴⁹— dirigen la atención hacia una condición dialogada o, cuando menos estructuralmente, abierta a la presencia de un interlocutor. Construir su *autobiografía* —en este caso, la de Esther— consiste en ayudarla a descubrir, no un archivo de recuerdos, sino las direcciones que su vida personal puede llegar a transitar. Asumiendo, una vez más, su querido papel de profesor inútil, el retrato de Esther le permite a Jarnés perfilar también la imagen del hombre jarnesiano. De este modo, la creación artística, en su desplazamiento hacia la realidad del otro, genera una relación dialéctica autocreadora. Como un Pígalión gozosamente desbordado por su obra, la enseñanza del profesor se cumple en la armonía superior de la inteligencia y la sensibilidad / sensualidad. La plena unión del hombre y la mujer, que en *Viviana y Merlín* era propuesta en términos alegóricos, logra culminar simbólica y realmente en *Eufrosina o la Gracia*.

Si la estructura formal del *Libro de Esther* puede suscitar la pregunta de si se trata de un monodialogo⁵⁰, no cabe duda de que el diálogo narrativo organiza *Eufrosina o la Gracia*. Ambas obras se mantienen dentro del curso de un diálogo no dramático donde la formulación narrativa se caracteriza, en su búsqueda de la persuasión y la identificación, por un carácter progresivo en el tratamiento de los asuntos, vitales y/o culturales, que dis-

⁴⁶ Antonio ESPINA, «Libro de Esther», *Revista de Occidente*, 48, n.º 142, 1935, p. 108.

⁴⁷ «Suele ser la novela una biografía embozada, cuando no es una desnuda autobiografía» (Benjamín JARNÉS, «Nueva quimera del oro», *Revista de Occidente*, 23, n.º 67, 1929, 120).

⁴⁸ B. JARNÉS, *Libro de Esther*, p. 11.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ E. DE ZULETA, *op. cit.*, p. 55.

cuten los protagonistas. En *Eufrosina* giran en torno a la concepción estética de la Gracia, en su formulación jarnesiana más acabada, mientras que en el *Libro de Esther* predominan los referidos a la formación de la mujer. Comparten un núcleo temático que expresa la necesaria unidad estética de los impulsos instintivos y las exigencias espirituales, cuyo logro repercutirá éticamente en el terreno cívico.

Las acotaciones iniciales de *Eufrosina o la Gracia* no tienen un carácter escénico, que apoyen 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...⁵¹. Estas acotaciones marcan la temperatura vital íntima de los protagonistas, de modo que configuran el espacio espiritual de las conversaciones que mantienen. Por poner un 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»⁵².

La inutilidad de la enseñanza del profesor Julio-Jarnés se pone de relieve en la comparación de enseñanza/amor que guía todo el fragmento reproducido. La acotación de «Sonrisa mutilada» anticipa también mediante 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 capítulo⁵³.

Por otra parte, tanto en uno como en otro libro ocupa un puesto central la formación de la mujer. El *Libro de Esther* desarrolla unos breves apuntes que Jarnés dedica a esta misión en *Feria del libro*⁵⁴. Para nuestro autor, «el mayor o menor desarrollo de formas dialogales, formalizadas o implícitas»⁵⁵ 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»⁵⁶. Este «autorretrato lírico», «mo-

⁵¹ Empleamos la terminología de Dorrit COHN, *Transparent Minds*, New Jersey, Princeton University Press, 1978, ampliada por Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁵² B. JARNÉS, *Eufrosina o la Gracia*, Barcelona, José Janés, 1948, pp. 133-134.

⁵³ *Ibid.*, pp. 237-239.

⁵⁴ *Op. cit.*, pp. 25-26.

⁵⁵ E. DE ZULETA, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁶ R. CONTE, *op. cit.*, p. 73.

delo de ritmo y estilo, de creación verbal y poética», según Conte, más allá de ser «unidades sueltas que podrían ser leídas como breves ensayos independientes», según Zuleta, puede ser leído a la luz de los manuales de educación, en el sentido ilustrado, atravesado de una arraigada concepción pedagógica procedente del institucionismo y encaminada a la incorporación de la mujer al mundo social desde una perspectiva burguesa moderada⁵⁷. 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 las jóvenes, entre cuyos intereses se encuentra el de ser buenas lectoras, como *Feria del libro* se encargaba de resaltar.

La relación de profesor y discípula, presente en la obra jarnesiana desde su primer gran éxito novelístico, llega aquí a su expresión más depurada. El primer cuaderno retrata un camino de perfección hacia la madurez (segundo cuaderno) que alcanza su cima en el último cuaderno, donde la intimidad plenamente poseída fluye voluptuosamente. 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»⁵⁸, que proporciona la clave para comprender que «el retrato de Esther progresa a lo largo del libro»⁵⁹.

En el caso de *Eufrosina o la Gracia*, es preciso señalar que la relación de Julio y Eufrosina retoma explícitamente la enseñanza de *Viviana y Merlín*⁶⁰, a la vez que ahonda en la línea que seguía el *Libro de Esther*. Julio sigue siendo un profesor, abierto ahora a la posibilidad discipular 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 la dimensión voluptuosa. La integralidad que, desde el famoso prólogo de *Teoría del zumbel*, recurre constantemente en la obra de Jarnés tiene su culminación en la gracia, en que se funde la realidad completa de cada hombre y cada mujer:

«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»⁶¹.

⁵⁷ Véanse los capítulos 6, 7, 8, 10, 11, 13 y 14 del «Tercer Cuaderno», en relación con la influencia de la Institución Libre de Enseñanza.

⁵⁸ B. JARNÉS, *Libro de Esther*, p. 51.

⁵⁹ E. DE ZULETA, *op. cit.*, p. 254. 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, *art. cit.*, 108-109).

⁶⁰ B. JARNÉS, *Eufrosina o la Gracia*, pp. 233-234.

⁶¹ *Ibíd.*, pp. 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, reduccionismo que una primera lectura de la leyenda de Viviana y Merlín podría hacer sospechar. 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 se produce libremente gracias a la acción benéfica del principio más primario y radical, el 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»⁶².

La condición biográfica de estas obras organiza la construcción de la personalidad del héroe-mujer en los dos libros comentados. El sentido de la obra y el de la vida confluyen en la dirección artística que se imprime a los temas desarrollados. La educación estética del hombre abraza, pues, la doble dimensión de Gracia y Sabiduría, cuya unidad es simbolizada en el abrazo amoroso.

Sin entrar a defender la existencia de un «género intermedio», formado por inclusión de rasgos procedentes de géneros diversos, se puede observar la presencia de marcas que sitúan estas obras en la estela de géneros históricos en los que introducen una serie de variaciones⁶³. La forma dialogada, explícita o implícita, de fin «didáctico», sin finalidad dramática, puede relacionarse en el *Libro de Esther* 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», según la ya clásica aportación de Gérard Genette⁶⁴. De *Eufrosina o la Gracia*, por su parte, podría rastrearse antecedentes en los que bien pudo inspirarse en los diálogos pedagógicos del siglo XVIII, al tiempo que quizás deba tenerse muy en cuenta, aunque como suposición que requiere confirmación, los posibles ecos del diálogo valdesiano, en especial por su actitud ante la mujer⁶⁵. Tampoco

⁶² *Ibid.*, p. 250.

⁶³ «El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia» (Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO, *La Musa de la Retórica (Problemas y Métodos de la Ciencia de la Literatura)*, Madrid, CSIC, 1994, p. 115).

⁶⁴ G. GENETTE, *Ficción y Dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 11-34.

⁶⁵ En el primer tercio de este siglo, los estudios sobre Juan de Valdés recibieron un impulso filológico y científico de primera magnitud con las ediciones y aportaciones de estudiosos tan preeminentes como Marcel Bataillon y José F. Montesinos. Montesinos edita anotadamente el *Diálogo de la lengua* (Madrid, La Lectura, 1928, Clásicos Caste-

hay que dejar pasar de largo el que en la biografía de *Stefan Zweig* (1942) Jarnés fija temáticamente el carácter mítico de la obra a partir de la intervención en el diálogo entre el autor y el Doctor de una de las hermanas de Eufrosina, Talía, considerada en la obra la musa de la historia, aunque la tradición mitográfica no la incluya entre las Gracias, a las cuales, en cambio, pertenece Eufrosina⁶⁶.

Si un nuevo género, en definitiva, es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos por inversión, desplazamiento o combinación⁶⁷, la transformación genérica producida por tales variaciones hace que el texto resultante siga conteniendo ecos de sus orígenes. La clasificación genérica suele ver en tales transformaciones el comienzo de un nuevo género o un texto a-genérico, si bien podría hablarse de una relación textual entre el hipertexto y su hipotexto⁶⁸. En el caso de las obras analizadas, las variaciones ejercidas sobre los géneros históricos que le han servido de modelo corresponden a una práctica hipertextual, habitual, por otra parte, en las novelas de Jarnés con un fin predominantemente paródico.

El conjunto de categorías y reglas que presupone la constitución de un género admite modificaciones que cambian su percepción, hasta el punto que su aceptación «está basada siempre en una relación de hipertextualidad (más o menos múltiple) *de hecho*»⁶⁹. Jarnés no crea otro género sino que sostiene su discurso sobre unas propiedades discursivas, formales y temáticas que garantizan, junto a un riguroso manejo del estilo, la adscripción literaria de estas obras. Por ello, en su reseña del libro *Hermes en la vía pública*, de Antonio Obregón, podía afirmar 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»⁷⁰.

De nuevo recurre la estimación orteguiana de los géneros como «funciones poéticas» que dirigen la generación estética, es decir, como «ciertos

llanos, n.º 86). Ahora bien, con anterioridad José Moreno Villa había prologado una edición del *Diálogo* (Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1919). Me parece razonable suponer que Jarnés, atento a las novedades, no desconociese estas ediciones, sobre todo por el interés estético de las reflexiones valdesianas, máxime tratándose de un periodo y de unas posturas intelectuales tan atrayentes para su generación.

⁶⁶ Véase Juan PÉREZ DE MOYA, *Filosofía 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.

⁶⁷ Tzvetan TODOROV, «El origen de los géneros», en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros*, p. 34.

⁶⁸ J. M. SCHAEFFER, *art. cit.*, p. 179.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁰ B. JARNÉS, «Hermes, de fiesta», *art. cit.*, p. 99.

temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas». 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»⁷¹.

4. HORIZONTES DEL «GÉNERO INTERMEDIO»

El tema irreductible, en torno al que Benjamín Jarnés construyó su obra, puede resumirse en el proceso de depuración que el arte ejerce sobre la vida. Por ello, la abolición de los géneros mediante su mestizaje apunta más al espacio común que comparten los géneros que a la existencia real de un «género intermedio». Como dijo 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 históricas⁷².

No obstante, Ortega añadía en su «Meditación Primera» que «cada época trae consigo una interpretación radical del hombre [...]. Por esto, cada época prefiere un determinado género». 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»⁷³. La perspectiva no es sólo entonces un instrumento de percepción, sino que su propio órgano —el estilo— crea la perspectiva al determinar el ángulo de la visión. Baquero Goyanes ya señaló, a propósito de Pérez de Ayala, que el perspectivismo, que da lugar a un tono *no realista* no identificable 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*. El efecto perspectivista no proviene en exclusiva de un enfoque crítico que, junto con el motivo del contraste, sostiene un arte de novelar; es además «su consecuencia y expresión, en lo que éste tiene de reflejo de una concepción del mundo»⁷⁴.

⁷¹ T. TODOROV, *art. cit.*, p. 40.

⁷² Jarnés opinaba que «la evolución verdadera es la del pensamiento. El que intenta ser “nuevo” creando —simplemente— formas “nuevas”, se mete en un callejón sin salida» (*Cuadernos Jarnesianos* 10, 28).

⁷³ B. JARNÉS, *Libro de Esther*, p. 54.

⁷⁴ M. BAQUERO GOYANES, *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 237-242.

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. El perspectivismo de la novela cumple entonces la función oblicua que Ortega atribuía a la “novela realista”: «necesita del espejismo para hacérselo ver como tal»⁷⁵. En el «hacérselo» opera la fusión entre subjetividad y objetividad que constituye la radicalidad de un procedimiento que lucha por evitar incurrir en un relativismo sin paliativos. Más bien busca conseguir un «perspectivismo objetivista», en el que poder integrar la tensión entre el yo que mira y la realidad que se presenta⁷⁶.

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, pues, que Jarnés acabe reconociendo que «todo lo épico termine por convertirse en lírico»⁷⁷, ya que objetividad y subjetividad se intercomunican en la realidad plena del destino cumplido de un hombre. 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, la «biografía» como novela nos ofrece la intimidad del hombre haciéndose. 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 un proyecto que aspira a cumplirse.

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». 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»⁷⁸. A partir de este horizonte, comienza a comprenderse la dimensión de género y de género abrazado a la novela de la biografía, que Ortega estimuló filosófica y editorialmente⁷⁹.

En definitiva, la narrativa vanguardista no se dedicó meramente a reivindicar los primores de la forma cuanto a procurar el ingreso de todos aquellos elementos “circunstancialmente” literarios en la orientación esté-

⁷⁵ J. ORTEGA Y GASSET, *O.C. I*, p. 384.

⁷⁶ F. MARTÍNEZ BONATI, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁷ B. JARNÉS, *Libro de Esther*, p. 54.

⁷⁸ Ralph FREEDMAN, *La novela lírica*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 15-21.

⁷⁹ Novela y biografía se abrazan en cuanto que «el hombre es novelista de sí mismo» (J. ORTEGA, *O.C. IV*, p. 389), puesto que «ha de idear el personaje que ha de ser» (*O.C. VI*, p. 34), y así «comienza por inventar su propio yo, por hacer de sí mismo, con encantadora ingenuidad, un personaje imaginario, el que quisiera ser» (*O.C. IV*, p. 389). Respecto de su animación editorial, vid., entre otros, Ana RODRÍGUEZ FISHER, «Un proyecto de Ortega y Gasset: Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX», *Scriptura*, 6/7, 1991, pp. 133-144.

tica de la prosa, con una función primordialmente “narrativa”. En tanto que circunstancia de la prosa, intervienen en la realización del proyecto arquitectónico que encuentra en ella un pilar básico de su renovación. Ahora bien, el fondo poético sustantivo que constituye la novela de Jarnés engloba en una unidad superior la raíz lírica —expresión de la intimidad— con la épico-narrativa, en virtud de la estructura biográfica que posee la vida humana.

Obras como el *Libro de Esther* o *Eufrosina o la Gracia* ayudan a comprender el tema de las relaciones entre arte y vida resituando su posición genérica de acuerdo a la condición enunciativa del diálogo no dramático. La dirección que nos marcan estos libros, tal como pedía Jarnés, actualiza de nuevo lo que «podríamos llamar «La educación estética del hombre» —y de la mujer, habría que añadir en su caso— con una perspectiva liberadora»⁸⁰. Esta educación, guiada por el diálogo, se apoya en el desarrollo «narrativo» de los temas que forman la personalidad. La estructura de estos libros encuentra en su forma el despliegue que constituye su fondo: el amor y la gracia. Resultan procesos de realización que pueden descubrirse en la práctica del diálogo como necesidad íntima de apertura a la alteridad.

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 fue siempre para él la vida. Que un texto modifica su género, de modo que queda apuntado el aspecto dinámico de la genericidad como función textual, no vuelve a éste 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»⁸¹. En esta tensión entre una norma que invita a su transgresión y la innovación, Jarnés construyó una obra que, con sus logros y limitaciones, tiene que ser situada en el puesto que merece en nuestra historia literaria. El «género intermedio» prueba la condición paradójica de su genio.

⁸⁰ V. FUENTES, *op. cit.*, p. 94.

⁸¹ T. TODOROV, *art. cit.*, p. 33.