

## BENJAMIN JARNES

(PARA UN EXAMEN DE LA CRÍTICA LITERARIA ESPAÑOLA  
EN EL SIGLO XX)

### I. EL HOMBRE EN SU EPOCA

Para quien haya frecuentado el panorama cultural de España, en la etapa que va del veinte al treinta y cinco, abundan los motivos del más fascinante interés. La importancia del movimiento editorial, la profusión de libros y revistas, la aparición de un brillante grupo de poetas de resonancia europea, la actividad en la investigación científica y literaria, el permanente intercambio de estudiosos y de artistas, configuran un cuadro de particular riqueza e intensidad.

Al estímulo de los vientos europeos, también se despierta ahora una confiada y resuelta convicción en los poderes de la cultura para resolver el problema de España planteado a lo largo de dos siglos. No es frecuente que se viva un momento excepcional como éste y que se tenga, al mismo tiempo, clara conciencia de que se lo está viviendo, pero en la España de estos años ocurre así. Ahí quedan, entre muchos testimonios, el número de *La Gaceta Literaria* donde se hace el balance del año 1930, o el *Almanaque Literario* de 1935, con su afirmativo optimismo que hoy contemplamos con curiosidad y nostalgia.

A veces, sin embargo, la seguridad se siente amenazada por las asechanzas del contorno. Europa reconstruye penosamente su herencia clásica de fe en el espíritu y en las fuerzas

de la razón. Ya en nuestros trabajos anteriores, sobre Salinas y Guillén, habíamos caracterizado esa agudísima conciencia de estar viviendo en una zona iluminada, salvada por el fervor de la inteligencia y de sus leyes, pero que intensifica también la obsesión de los límites, más allá de los cuales domina el caos y el azar.

El tradicional dualismo de la literatura española se va viendo cada vez más a un péndulo vital: del ser al no ser en Guillén; de la vida a la muerte, en Lorea.

No ha faltado quien caracterice la década del 20 al 30 como padeciendo de una verdadera intoxicación por las ideas; sin embargo, a esta altura del siglo, la vemos hoy como una marcha del espíritu hacia la vida, en una progresiva integración de lo irracional por la inteligencia. A despecho de la creciente fragmentación del mundo de posguerra, Europa marchaba hacia un nuevo clasicismo, proclamado reiteradamente por sus espíritus mejores. Nada más sintomático, al respecto, que el programa que lanzaba Curtius desde la *Revista de Occidente*, en 1927: "Construcción, y aún mejor reconstrucción: tal es en todo caso la finalidad a que deben ajustarse todos los esfuerzos" (1). Y después de examinar las tendencias de retorno al clasicismo, el neotomismo y los problemas de aristocracia y democracia, excitaba a una vasta empresa de reconstrucción del hombre europeo por la razón: "En esta labor deben participar todos los que no quieren entregarse al americanismo ni al bolchevismo. Los artistas tendrán que colaborar como los políticos, los filósofos como los arquitectos. A decir verdad, todos habrán de convertirse en arquitectos; arquitectos mensores, calculadores, ordenadores de Europa" (2).

En esta etapa de problemática, de aventura y de verificación, escribe su obra Benjamín Jarnés.

Participa nuestro autor de las preocupaciones fundamentales de la generación de 1925 —llamada por otros del 27 o del

---

(1) CURTIUS, E. R., *Restauración de la razón* (ROcc. XVII, 51, set. 1927. p. 259).

(2) *idem.* p. 267.

20 al 35—, pero una vasta obra de creador y de crítico, mantenida a través de los años difíciles del exilio, va acreditando una vocación persistente y una personalidad muy acusada, aún dentro de su propio grupo. Hoy, una estimación total de su obra nos permite afirmar que los rasgos que acentúan ese relieve son el resultado de una permanente interrelación de los valores vitales y de los valores estéticos. Otros escritores, coetáneamente, escriben bajo una parecida voluntad y, a veces, reflexionan sobre ello, pero a él, la insistencia en el programa y el volumen de las reflexiones, lo distinguen netamente. En este sentido, desde el punto de vista literario, en Jarnés madura, se equilibra y se armoniza el proceso de superación del modernismo que habían iniciado Miró y Pérez de Ayala.

El modernismo, en su particular faceta de doctrina del arte por el arte, tiene en España escasa duración; por el contrario, su lección de voluntad de estilo, perdura, y perfecciona las letras de España y América. Recordemos simplemente a aquel Díaz de Guzmán, personaje autobiográfico, que Pérez de Ayala nos presenta en 1912, sumido en una crisis que, desde el esteticismo inicial, habrá de conducirle a la certeza de que no es el arte, sino la vida, el valor supremo. “Diferenciando los dos linajes de conocimiento, del sentir y del pensar, y equiparando el placer de vivir a la certidumbre de conocer, había llegado a proyectar una simpatía universal sobre todo lo creado, a amar a todo por igual” (3).

La suprema dignidad del arte, sí, pero por el arte, hacia la vida. Como dirá Jarnés, algunos años más tarde, ella es su único texto, el texto desconocido. “Nuestra vida: única realidad, única verdadera, única primera premisa de todos los silogismos que puedan después urdir el filósofo y el artista” (4).

---

(3) PÉREZ DE AYALA, Ramón, *La pata de la raposa*. Buenos Aires, Austral, 1951. p. 217.

(4) JARNÉS, B., *El texto desconocido* (ROcc. XXVII, 81, mar. 1930. p. 400).

## Jarnés y Ortega

Texto eterno la había llamado Ortega, en sus *Meditaciones del Quijote* en 1916; es decir, que este énfasis en los valores vitales nos enfrenta, desde el primer momento, con el problema de la influencia del maestro español sobre Jarnés, vinculación innegable, que podría extenderse a la vida del país en este período, sin grave riesgo de excedernos en nuestra estimación. El magisterio de Ortega sobre cuarenta años de la cultura española e hispanoamericana es un fenómeno que no ha sido evaluado aún en toda su extensión y profundidad, aunque tiene abundantes derivaciones, hasta en los sectores más remisos a adscribirse a su órbita.

En efecto, Ortega empieza su primera etapa de publicista en los años que van de 1905 a 1914, para invadir luego, por sucesivos planos de meditación, la realidad contemporánea, en general, y la española, en particular. Para este joven meditador —recordemos los versos de Machado—, nada de la realidad que le rodea debe permanecer extraño al proceso de examen y de reconstrucción, que le hiciera hablar al poeta de un nuevo Escorial, severa arquitectura impuesta a la España circundante, con tanto imperio como el Monasterio de los Austrias. La realidad vital inmediata es punto de partida y, a la vez, objeto mismo de la reflexión que, si en un primer momento parte de las nociones de circunstancia y perspectiva, luego se centra progresivamente en la vida humana misma, de la cual aquéllas son cualidades o ingredientes.

La vida como objeto central del filosofar, cumple su largo periplo desde los últimos años del siglo XIX —Kierkegaard, Nietzsche, Dilthey—, hacia los primeros años del siglo XX, en progresivo desligarse de la “tiranía de la razón”, impuesta durante dos siglos. *Lebensphilosophie*, filosofía de la vida, que se desdobra luego en las particulares tendencias de Spengler, Bergson o Keyserling, multiplicadas perspectivas de un mismo descubrimiento, que ofrecía, a las mentes de los nuevos filósofos, renovada problemática y metas incitantes.

Reducir la filosofía de Ortega a una manifestación hispánica de la filosofía de la vida, ha sido una tentadora simplificación, insuficiente para comprender la obra del filósofo español, y mucho más si se trata de explicar su influencia posterior. Ya Curtius había señalado cómo la posición de Ortega no tiene nada que ver, en esencia, con los sistemas vitalistas, a los cuales supera con una posición inédita: la razón vital (5).

Hoy Marías, en su exhaustivo libro (6), modelo de interpretación fidelísima, de compenetración en pensamiento y forma con su maestro, subraya prolijamente, y con abundancia de textos, la estrecha funcionalidad entre razón y vida, que es la sustancia de la filosofía de Ortega. Lejos de rechazar la razón, Ortega la convierte en instrumento de claridad y de conciencia; de dominio sobre las cosas, del "saber a qué atenerse" que está en la base del proyecto vital.

Esta misma confluencia de razón y vida, de linaje orteguiano, alimenta la obra de Jarnés, aunque no baste para explicarla por completo. Jarnés reconoce el magisterio de Ortega y desarrolla tenazmente su lección de poner la razón al servicio de la vida.

### *Madrid. La Revista de Occidente*

Originario de Godó, en Aragón, llega a Madrid el joven Jarnés, después de pasar por Zaragoza, como Goya, su coterráneo y uno de sus animadores artísticos. El otro es Baltasar Gracián, también paisano suyo, que lo instruye en su lección de gracia y de primor: gracia que es perfección de la vida, y primor que es perfección del concepto. De uno y otro, aprende la seducción y la exhuberancia, sometidas a los rigurosos cauces de la razón (7).

---

(5) CURTIUS, E. R., "Ortega y Gasset," I y II. En su: *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, t. II. Barcelona, Seix Barral, 1959.

(6) MARIAS, Julián, *Ortega. Circunstancia y vocación*. Madrid, Revista de Occidente, 1960. 569 p.

(7) JARNÉS, E.: *Fiviana y Merlin*, Madrid, Ulises, 1930. p. 11-13.

También como Gracián, llega Jarnés a Madrid “a dar su lección de castellano a la misma Castilla” (8). Una secreta filiación parece unir a estos dos aragoneses, a través de los siglos. Gracián le ofrece al escritor de hoy el arte completo de un vivir apasionado. A Jarnés le fascinan, sobre todo, las fases del río humano, como a Gracián, a quien le apasiona el curso del espíritu humano; o como a Servet, el río de los nervios; o a Ramón y Cajal, el río de la sangre. “Qué misteriosa inclinación, la de estos aragoneses incansables, “tesoneros”, hacia el enmarañado paisaje fluvial —dentro del “pequeño mundo” humano—, hacia el paisaje inquieto, heracliteano, del continuo fluir, del perenne río” (9).

Jarnés se asoma al escenario de la literatura de su tiempo respaldado por esa tradición anterior, de su misma región y de su mismo talante espiritual, pero de inmediato se embarca en la aventura. Guillermo de Torre le da su primer espaldarazo y, desde 1925, Fernando Vela y el propio Ortega, le acogen en las páginas de la Revista de Occidente, desde donde, con alto estilo de elegancia y aristocracia intelectual, despliega sus velas el espíritu nuevo.

La aventura y el orden, signo de una época descrita en las páginas sagaces de Guillermo de Torre. El joven Jarnés es un digno representante de ella, y su adhesión a las viejas letras hispánicas se mantiene y ahonda, junto a la agudizada curiosidad por todo lo nuevo. A través de más de noventa artículos y reseñas de la Revista se configura esta actitud de Jarnés, esta misión de continuidad y de equilibrio. Alfonso El Sabio, Berece, el Arcipreste de Hita, Cervantes y Lope, Góngora y Galdós, Machado y Azorín pasan ante su atalaya inteligente, despojada de prejuicios e iluminada en su fervor por las letras.

La revitalizada estimación de la literatura tradicional y el mesurado aplauso al arte nuevo, nada se le escapa a la apasionada pupila del observador. España y Europa de los años

---

(8) *Gracián. Primor y rebeldía* (Romance, Nº 2, 15-2-1940).

(9) *Idem.*

25 al 35 desfilan por entero, y la meditación renovada sobre algunos temas esenciales anuda el comentario circunstancial de refinada clarividencia.

Alerta a su momento, periódicamente le toca introducir al mundo hispánico la mayor parte de los grandes libros de la década: las obras de Joyce, Huxley, Cocteau, Cassou.

A veces, resulta evidente una coincidencia de espíritu y de gusto entre el crítico y los libros comentados, especialmente en el caso de Giraudoux o de Barrés. En otras oportunidades, da noticias de una determinada circunstancia que, a su modo de ver, es significativa dentro del momento cultural europeo: la encuesta de *Les Cahiers du Sud*, sobre si las literaturas extranjeras son conocidas en Francia; o bien el ingreso de Paul Valéry en la Academia. No siempre el tema es exclusivamente literario, sino que, a veces, puede responder a la curiosidad por los asuntos antropológicos o históricos típica de la Revista.

Lugar aparte merecen sus artículos sobre temas americanos reflejo de la comunidad de preocupaciones y de inquietudes que ligaba a España con América desde el 98, especialmente intensificada en el grupo orteguiano, por el ejemplo de su maestro. Precisamente la primera reseña —de un pulido conceptismo—, que publica Jarnés en la Revista, es la de *Calcomanías*, de Oliverio Girondo, en mayo de 1925.

Tres grandes líneas sigue el pensamiento de Jarnés en este tema: primero, el problema de la independencia espiritual de los pueblos sudamericanos; segundo, la necesidad de que se incorporen, transmutados y enriquecidos por el arte, los nuevos tipos de América; tercero, el vínculo de nuestros escritores con la tradición española. Además de las notas circunstanciales, tenemos un precioso texto, publicado con motivo de la aparición de *Sur* <sup>(10)</sup>. Comienza el autor preguntándose el porqué de la actitud de defensa y de desconfianza frente a la integración de la cultura americana con la europea. "Hombres hubo, como Rubén Darío, capaces de engullirse teorías,

---

(10) *Sur*. BOcc. XXXII, 96, jun. 1931. p. 314.

de adaptarse a formas, de convertir culturas momificadas en fresca sustancia propia... Estos hombres no reaccionan, actúan. No se defienden, ofenden. Como ofende siempre el espíritu original". "Saben que sólo una gran obra puede ser capaz de traer al ruedo artístico módulos nuevos de expresión, de fijar hitos de avance. ¿Rasgos profundos que en una fisonomía determinan diferencias esenciales, que definitivamente *personalizan*, puede decirse que abundan? Abrió un día *Martín Fierro* cierta serie de altorrelieves capaces de superponer al rostro espiritual hispánico no un antifaz precipitadamente elaborado con restos de ademanes europeos, sino el real y verdadero rostro sudamericano". Después, *Don Segundo Sombra* continuó esa marcha hacia una literatura personal. Por eso Jarnés saluda la aparición de *Sur* como la continuidad de ese proceso, ya que encuentra en ella expuestos, con igual intensidad, el problema de una expresión americana y la presencia del pensamiento europeo.

Como ejemplo de síntesis americana entre lo nuevo y lo tradicional, correspondería citar su reseña de *Inquisiciones* (11), donde acierta al caracterizar a Borges, con una concisión, con una profundidad y una perspectiva que parece prefigurar toda su obra posterior. "Lo plausible en este austero poeta que canta a los suburbios porteños en el mismo tono sentencioso con que inicia una gallarda escaramuza con Berkeley, es su patente amor a la tradición castellana, que le convierte en nieto adoptivo de Quevedo, por quien forja sus páginas más intensas, y cuya esencia tan certeramente define".

En cuanto a las letras españolas contemporáneas, es siempre el vigía atento de las empresas nuevas, y así le toca anunciar la aparición de los libros iniciales de Alberti, Garfias, Altolaguirre, del mismo modo que seguirá su rumbo a través de las revistas juveniles. Para Jarnés, las revistas nuevas tienen una importante función: 1) son la antesala de los novicios, ayudan a tasar, a comparar; 2) constituyen verdaderos libros

---

(11) JORGE LUIS BORGES: "Inquisiciones". ROCC. IX, 27, set. 1925. p. 126.

colectivos que con su generosidad y persistencia sostienen a sus colaboradores. Sin embargo, esa misma simpatía le ayuda a apuntar certeramente sus defectos: 1) a veces no son expresión de su región o de su provincia, sino fruto de importación; 2) deberían ser obra de largo aliento, escaparate y no muestrario; 3) tienen vida demasiado corta.

Esta sostenida atención hacia el arte nuevo, que vamos a encontrar en otros aspectos de su obra, tiene especial interés dentro de las páginas de la Revista, pues concede categoría en el mundo cultural a todo lo que merece prestigio, a pesar de su juventud.

Pero Jarnés no se conforma con mirar hacia adelante, y hacia muy atrás, en la tradición castellana, sino que se vuelve también hacia lo inmediatamente anterior, a manera de nexo generacional. Especialmente memorables son sus artículos con motivo de la muerte de Miró, o las reseñas sobre Gómez de la Serna, hechas con particular simpatía. Reiteradamente subraya la posición preeminente de Ramón, como precursor de casi todas las corrientes nuevas, en poesía, en novela, en biografía; en la renovación de la lengua y del estilo; en la utilización de la imagen y en la relación del arte con los objetos.

En resumen, junto con uno o dos nombres más, Jarnés es el crítico literario de la Revista, el que sustenta la continuidad de intereses y de principios, en equilibrio la intuición personal con las posiciones del maestro.

Pocos años más tarde la navegación se amplía en las páginas de *La Gaceta Literaria*, donde la información, más sensible a los soplos del momento, compendia la curiosidad del momento madrileño, "encantadora combinación de lujo ultramoderno y de pátina histórica", según Curtius. El propio Jarnés, al anunciar su aparición resumía: "Crec poseer la sensibilidad característica del momento, gusto por la universalidad, respeto por la localidad. Cosmopolitismo, nacionalismo. Las dos corrientes que 1914-1918 han echado a rodar por el mundo" (12).

---

(12) *Revistas nuevas* (ROcc. XV, 44, feb. 1927, p. 263-266).

En las páginas de las dos revistas mayores, como después en *Romance* y *Cuadernos Americanos*, de México, la curiosidad de Jarnés es universal y, además de las letras, abarca la música, las artes plásticas y el cine, con ilustrada capacidad. Como diría su maestro, se interesa apasionadamente por su circunstancia; su vocación lo arrastra hacia las cosas, acucioso de determinarlas por sus límites y sus relaciones. Pero al mismo tiempo, de y hacia las cosas, se van fijando coordenadas fundamentales, andariveles por los cuales el espíritu va y vuelve, complacido de su sujeción y de su libertad.

La vida, como preocupación fundamental, y en torno, las relaciones de arte y vida, del artista y la obra creada; y, en particular, de algunos géneros muy próximos a la vida, como la novela y la biografía.

Pero, durante el mismo período Jarnés escribe libros. De modo continuado —a partir de *Mosén Pedro*, de 1924—, y con un ritmo regular que alcanza sus puntos más altos en 1930, 1931, 1935, publica novelas y biografías y, periódicamente, reúne en volúmenes sus notas circunstanciales.

## II. IDEAS ACERCA DE LA CRITICA

El primer rasgo que conviene señalar, antes de entrar al examen de las ideas concretas de Jarnés sobre la crítica, es el que se relaciona con su alto concepto de *la misión del crítico*, que asoma repetidas veces en su obra y del que da testimonio, además, su prolongado y gozoso servicio de treinta años.

Sin embargo, la labor de crítico, para Jarnés, no es sólo motivo de gozo intelectual, sino tarea atormentada por la pugna de fuerzas contradictorias. “O se aplica la ley común, o una fórmula individual —tertium, un ideal camino medio, *non datur*—; pero las universales normas son inasibles, cuando nos las rechazamos por mohosas, y las impresiones particulares se fatigan, se relajan, sobre todo cuando no se fraguan en una vigorosa pupila: ese tremendo cansancio de atender, que se anticipa a la fatiga de admirar, va debilitando los nervios del

crítico, va intoxicando poco a poco el espíritu". "Todo constante *valorador* es un Tántalo espiritual" (13).

Este dualismo en la labor del crítico, entre el goce de la obra y la dificultad de conciliar las normas universales con las experiencias particularizadas, adopta otras manifestaciones. También hay un dualismo entre la libertad de la intuición y la servidumbre de la ciencia; entre el examen estético y el examen ético de la obra de arte. Tales oposiciones multiplican el tormento.

Una segunda proyección de sus ideas es la que se refiere a *la función de la crítica*, como tal. La crítica no es comparación, ni historia literaria, ni clasificación, aunque participe, en algo, de todo ello. Jarnés lo discierne con agudeza: "El crítico que prefiere comparar, suele convertirse en funcionario del registro civil estético; porque redactar una fe de nacimiento, con nombres de padres y padrinos, es cosa fácil. No lo es tanto redactar una fe de personalidad". "Y la obra cimera de una época suele ser siempre un hijo natural. Luego, vienen los hijos legítimos que comienzan por rechazar al bastardo". "No trato de clasificar, de fijar el libro en casilleros antiguos, sino de gozar, de invitar a gozar de su lectura" (14). Es decir que propone, frente a la obra estética, una tarea incitante y vivificadora.

Pero una crítica que aspira a renovarse —frente a una tradición que Jarnés califica con dureza de precipitada y doméstica (15)—, debe valerse de métodos precisos. De acuerdo con su orientación vital, la razón no puede ser el único camino. "La razón es ingeniosa, lo explica todo, excepto lo esencial y más precioso: el brinco a la vida aparte, la última diferencia por la cual el libro resulta ser uno y único" (16). Y ese brinco se produce a través de la lectura en simpatía; a través de la obra morosamente leída. Como para Ortega, el libro es el

---

(13) *Un resentido genial* (ROec. XX, 58, ab. 1928, p. 111).

(14) *Rúbricas*, Madrid, Atlántico, 1931. p. 8-10.

(15) *Feria del libro*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935. p. 10. 12.

(16) *Feria del Libro*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935. p. 10.

punto de partida, el único medio de sorprender el secreto formal de la obra, que es el problema esencial de la crítica. La autopsia de elementos aislados —técnica, material, recursos—, no basta para explicar el porqué de la vida gloriosa que llevan ciertas obras literarias, por eso Jarnés define repetidamente los procesos de su nueva crítica. “Podemos atrapar ciertos valores en su punto feliz de armonía, en su gozosa conjunción, y enfocar allí la lente crítica. Podemos intentar una sincera crítica de la gracia...” (17).

Esta conjunción de Jarnés —intuición y razón, gracia y sabiduría—, orienta constantemente su obra concreta como crítico. Se proyecta además, en la leyenda de *Viviana y Merlín*, como síntesis tan válida en el orden vital como en el estético. Veinte años más tarde, la reflexión sobre la gracia, le dicta un largo diálogo —la gracia “es siempre un diálogo” (18)—, donde hace su apología y su historia. Vuelo y ritmo, desde la gracia helena, a través de la cristiana, llegamos a la gracia de hoy, plenitud de todas las fuerzas humanas.

En resumen, se trata de un acríta en la que el acento vital domina sobre el acento estético, y ambos, sobre la orientación historicista. La obra de arte queda, de este modo, situada en un armónico equilibrio entre lo universal y lo particular. Lo vital, como valor eterno, salva el primer plano; la idea de que la vida se da concretamente enraizada en su circunstancia, salva la particularidad de la obra, como hecho histórico irrepitible. Una funcional adecuación entre lo vital y lo estético resuelve el aspecto del valor de la obra de arte como tal.

Sin embargo, más allá de estas consideraciones previas, vinculadas con la crítica, las relaciones entre el arte y la vida merecen un estudio más demorado.

### *Arte y vida*

¿Qué es la vida para Jarnés? Categoría suma por sobre todo lo adjetivo, en encuentra su propio equilibrio, más allá de la

---

(17) *Eufrosina o la gracia*. Barcelona, Janés, 1948. p. 68.

(18) *Eufrosina o la gracia*. Barcelona, Janés, 1948. p. 3.

responsabilidad social, en la necesaria unidad con el espíritu. Ese equilibrio, por naturaleza inestable, obliga a aceptar la vida tal como es: llena de inquietud, siempre en espera, con su larga cadena de preguntas. En esta concepción de Jarnés advertimos, como en un trasfondo orteguiano, la idea del proyecto vital y de la necesidad de elección que definen la doctrina del maestro. Sin embargo, es indudable que Jarnés, a través de sus cuentos, novelas y biografías, despliega y enriquece aquella doctrina frente a figuras míticas, reales o de ficción; en el pasado, clásico o medieval, en la época moderna o en la era intemporal de la pura creación literaria. Pero estamos todavía en el enfoque de su pensamiento crítico; entremos pues al objeto central de este capítulo, las relaciones entre el arte y la vida.

Aunque Jarnés, como Ortega, no plantea un conflicto neto entre vida y razón, es indudable que la exaltación de los valores vitales supone un enjuiciamiento tácito de la obra de arte que recurre a lo racional, como fuente exclusiva. Pasión y razón, arte y vida deben conjugarse por igual en la creación estética. Jarnés, atento a las corrientes que, dentro del arte nuevo continuaban algunas tendencias finiseculares de conflicto entre ambas esferas, las impugna vigorosamente. "¡Cómo si el gran arte no hubiera sido siempre una alta expresión de una alta vida!" (19).

Para estos nuevos defensores del arte por el arte, es fácil ser revolucionario, pero el espíritu verdaderamente inquieto debe huir de esa facilidad, tanto como del fácil conformismo, para encontrar a la vida, y con ella al arte, un sentido más profundo. O estas aventuras *significan*, son signos del tiempo, o son —simplemente—, marginales, inventadas y escritas al margen de este tiempo, como risueñas ilustraciones al gran río de los hechos de ahora... (20).

---

(19) *Stefan Zweig. Cumbre apagada.* México, Proa, 1942. p. 27.

(20) *Hermes de fiesta* (ROcc. XLV, 133, jul. 1934. p. 93).

Solamente como flor de la vida en plenitud, nace la alegría esencial del hombre; no la alegría frívola —dice Jarnés—, sino la alegría profunda, que es signo de la vocación cumplida, en la obra de Rafael, de Goya o de Goethe.

Es decir, que las relaciones del arte con la vida, a los ojos de Jarnés, son recíprocas y fecundas. El artista debe tener clara conciencia de sus poderes en este aspecto, para conseguir el necesario equilibrio, en el cual el espíritu rija, en definitiva, y llegue a su objetivo final que es el conocimiento del hombre.

En síntesis, desde la vida, y de vuelta hacia ella: como punto de partida y como objetivo final. Entre los dos puntos, una larga búsqueda, en profundidad, buceando hacia el estrato más significativo.

Aquel necesario equilibrio, no sólo salva de un monstruoso crecimiento de la razón, de su vigilia excesiva, o por el contrario, de un inmoderado desborde de la vida, sino que previene también contra la exaltación del inconsciente, una de las formas de rebelión irracional, típica de la posguerra. El surrealismo no es, de ningún modo, un remedio contra los abusos de la razón. “Reducirá acaso el contingente de hombres cartesianos —de evidente peligro para la república de las letras, por su embozada invitación a la esterilidad—, pero, en cambio, hará crecer el contingente de hombres sin estilo, de artistas impersonales, de esos hombres que bruñen y lucen su “escuela” como una coraza, detrás de la cual se esconde el vacío, o... un “mecanismo psíquico” universal, un juego imaginativo estandarizado” (21).

Pero así como la vida alimenta al arte, el arte debe hacer vivir. Estas relaciones, mutuas e intensas, se centran en el artista, necesario mediador entre el arte y la naturaleza. “Ninguna máquina —repito— tan necesitada de equilibrio como la sutil máquina del artista. De equilibrio y de capacidad jerarquizante” (22). En él se concretiza la voluntad creadora, que todo lo somete a norma y a medida.

---

(21) *Teoría del zumbel*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930. p. 20.

(22) *Teoría del zumbel*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930. p. 21.

## Arte y realidad

En la mente del crítico español, este proceso voluntario no se reduce a las relaciones específicas entre el arte y la vida, sino que se aplica, esencialmente, a la incorporación de la realidad total por el arte, tema sobre el que vuelve, desde diversos ángulos, no sólo con interés apasionado, sino con verdadera fruición crítica.

El imperativo básico es que el artista mantenga su conexión primaria con la realidad. “¿Qué es arte? La ruta de un hombre hacia la profunda realidad de las cosas y de los seres” (23). La teoría desenvuelve luego los distintos modos de dicha relación.

“Lo difícil no es crear de la nada, sino crear de lo que nos rodea” (24), dice Jarnés. Esta afirmación está muy lejos de significar la mera sujeción a módulos realistas. El realismo, como tal, ha fracasado en su intento de captación, y cuando creyó ver claro, era porque la oscuridad la llevaba en sí mismo, y se conformaba con las apariencias, con los signos superficiales de la verdadera realidad. Por lo demás, resulta vano y pretencioso aplicar rotundas distinciones entre lo real y lo irreal. “¿Qué mano de topógrafo celeste ha señalado los confines de esos misteriosos territorios donde lleno de dudas, realiza el espíritu sus faenas?” (25).

Hoy, aunque el arte mutile voluntariamente la amplitud del mundo, al multiplicar sus posibilidades de expresión, lo ha hecho crecer en nuevas perspectivas y en profundidad.

Considerando el problema desde otro ángulo, el tema de la obra tampoco es nada, y la realidad es una sierva, un ente sin personalidad que sólo suscita imágenes dormidas (26). Sobre ese despertar inicial se alza luego la obra de arte, como resultado de un esfuerzo, mediante el cual el artista ejerce su

---

(23) *Zweig...*, p. 160.

(24) *Rúbricas*. Madrid, Atlántico, 1931. p. 171.

(25) *Dos libros de poesía* (ROcc., XXXI, 93, p. 326).

(26) *Teoría...*, p. 13.

poder mágico de ordenación. El arte es esencialmente esfuerzo y vocación, conciencia y claridad. Por eso el libro difícil es el único atendible, el único que alcanza la verdadera dignidad del arte.

De tal modo se impone esta eficacia ordenadora, transformadora, que para el arte no existe lo feo. A propósito de la obra de Norah Borges, dice: "Para el arte sólo existe la falta de ordenación, la ignorancia de una ley de armonía" (27).

Incluso las disonancias entran en ese orden de la forma, impuesto por ley suprema del arte, que con su poder mágico desmonta el mundo real para recomponerlo según una imagen más alta. Jarnés exalta esa importancia de la forma significativa. "Con la forma comienza a vivir la intención" (28). De este modo participa de la tendencia contemporánea que considera al arte "como un fenómeno significativo, más bien que como una experiencia placentera o una satisfacción de los sentidos", según la expresión de Susanne Langer.

De ahí que la crítica de Jarnés se vuelva con afición particular hacia los artistas que, por voluntad consciente, mantenida desde siempre, han ido configurando un universo propio. Góngora, Borges o Giraudoux, por sobre el tiempo y las fronteras, ofrecen con su obra un modelo de este milagro, más allá de toda técnica o procedimiento, de crear un nuevo mundo estético, pura literatura, "donde la pluma no canta ni pinta".

Sin embargo, este puro arte literario no implica —para quien prometió escribir un *Elogio de la Impureza*—, el arte puro predicado corrientemente en esos días. En principio, aunque Jarnés se pronuncie contra el arte mesiánico, la pureza, si significa alejamiento de la vida, es cualidad imposible e inútil.

Nuestro crítico justifica la literatura pura por cuanto manipula, con selección e inteligencia, sus recursos propios:

---

(27) *Cartas al Ebro. México*, La Casa de España, 1940. p. 105.

(28) *Ejercicios...*, p. 34.

el estilo y la palabra. Con ellos la literatura opera sobre materiales de uso común, deleznales, "cartas tiznadas": por eso son más que nunca necesarias aquellas condiciones de rigor y voluntad en este quehacer artístico. Dirá en algún momento: "Literatura es un arte, el arte más considerable, el arte supremo, siempre víctima de su propia materia y de su propio instrumento, que tan desafortunadamente tiran de él hacia la tierra, hacia lo borroso y trivial. Literatura es el arte de construir maravillas con barro y pedruseos de la calle..." (29).

Mediante tan vulnerables instrumentos, el arte literario descubre las múltiples caras de las cosas; atiende a sus perfiles; las sorprende en el escorzo y capta sus límites fugaces, con una libertad que no tienen las demás artes.

Al revisar estas reflexiones tuyas, que aspiran a una validez permanente —y que, de hecho, la tienen—, nos preguntamos cuántas no han sido provocadas por la experiencia del arte nuevo, que formaba el contorno cambiante, efervescente, revolucionario, dentro del cual le tocó juzgar. Efectivamente, nadie escapa al imperativo de su tiempo, y menos Jarnés que, hasta por posición doctrinaria, estuvo lejos de intentarlo.

En plena revolución vanguardista, muchas veces medita sobre el arte nuevo y se demora en su caracterización. Para Jarnés es éste un arte de selección, claro, urgido de definición, alejado de toda moralidad. Ha descendido del escenario a la pista y, desde allí, ofrece sus innumerables perfiles, ya protegido por el antifaz de la ironía; ya desnudo, en la jovialidad del humorismo.

El crítico simpatiza, evidentemente, con esta vocación, entre deportiva y heroica del arte nuevo, pero señala también sus defectos: la excesiva impersonalidad, el misterioso cansancio que ya lo está minando. "Arlequín, Arlequín, tantas veces encaramado sobre la audaz Torre Eiffel del arte de post-guerra: Ya te van asomando hebras grises en las sienes; ya prefieres el persuasivo violoncello al petulante clarín. Ya comien-

---

(29) *Feria...*, p. 20.

zas a ensayar justificaciones de tí mismo; y cuando el arte quiere justificarse, es que perdió la fe. Está cansado" (30).

Alguna vez, también hay cierta velada ironía acerca de los excesos de la autopropaganda vanguardista. "Es bueno formar en la vanguardia del arte, a condición de no advertirlo" (31). Hubo escritores de avanzada: analizar sus postulados y valorar sus logros es obra larga. La calidad hay que medirla por la eficacia del tiro, no por la línea del disparo.

### *Arte y mito*

Para completar nuestro examen de los elementos incorporados a la obra de Jarnés, tendríamos que referirnos al mito.

Es bien sabida la resonancia que el tema del mito ha alcanzado en nuestro siglo. Alimento del arte, motivo de reflexión filosófica, se vuelve hacia él con frecuencia y se delimitan y definen sus proyecciones. Algunas líneas generales coinciden, y parece lícito afirmar que el mito asciende hoy a un primer plano por razones bien distintas de las que fundamentaron su vigencia, a través de dos mil años.

"Fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa", así lo define nuestro diccionario. Hoy, distinciones más precisas lo separan con claridad del cuento de hadas o popular, con su héroe individualista; o de la leyenda, con su "héroe cultural", híbrido de pensar objetivo y subjetivo". Ya la definición antedicha nos parece poco satisfactoria y, lejos de considerar al mito como una elaboración evolucionada de aquellas formas narrativas le atribuimos proyecciones más amplias. Así, Susanne Langer señala como características su seriedad religiosa, su orientación moral y la personalidad estable y sobrenatural de sus héroes. Pero lo verdaderamente distintivo —según la misma investigadora—, es su presentación de una

(30) *Arlequín fatigado* (ROcc., XIX, 55, p. 126).

(31) *Qué es la vanguardia* (La Gaceta Literaria, IV, 85, 1 de julio de 1930).

imagen del mundo: su captación de la vida en general y de las relaciones de la humanidad con la naturaleza. Esta perspectiva eleva al mito, del plano antes mencionado, a la condición de símbolo vital.

Simultáneamente se desplaza la ubicación del mito: ya no se trata de mantener la continuidad cultural a través de los siglos, por medio de una ficción alegórica tradicional, sino, esencialmente, de la búsqueda angustiosa de unidad, que acucia al hombre moderno. Hay que recomponer una imagen viable del destino humano, dentro de un universo infinitamente fragmentado y caótico, y como consecuencia crece en importancia la función del mito. El artista contemporáneo, imposibilitado de dominar la realidad cambiante, tiende hacia dos salidas: negarla o reconstruirla, ya sea en el mito o en lo subconsciente.

Ortega, alerta a todas las inquietudes de su tiempo, asigna al mito un lugar en su obra, desde el comienzo. Así como había propugnado también en sus primeros escritos, que lo clásico debe descender hasta constituir un concepto sobrehistórico, que fluya a lo largo de la vida, del mismo modo aspira a reinsertar al mito en una circunstancia concreta y variable, a utilizarlo como vehículo de creencias y de ideas que la mera razón no acierta a captar. “El mito, fermento de la historia, levadura poética de incalculable energía”, le llama en un trabajo temprano, las *Meditaciones del Quijote*.

Dentro de la línea esbozada, Jarnés da acceso al mito, a través de las dos vertientes, la creadora y la crítica. Juno, en las *Escenas junto a la muerte*, Diana y Circe, en *Lo rojo y lo azul*, y las referencias mitológicas multiplicadas en la obra de creación, demuestran que su devoción por el mito desborda los límites de la mera teoría literaria. Su primera novela, *El profesor inútil* (1926), se abre con un largo prefacio, de casi cuarenta páginas, sobre la presencia del mito en la realidad, como vaivén del espíritu humano, de lo histórico a lo eterno. “Porque el mito sale del hombre, sube al dios o subdios y baja de nuevo al hombre. Mito es un poco de humanidad pasada

por el cielo. Sin fiebre humana no pudo jamás haber mitología. Sin mitología, la vida humana apenas hubiera sido un poco de savia, unos humores que van y vienen" (32).

De modo que resulta, con toda claridad, del texto citado, la fusión del mito y de la vida: así como la vida fundamenta al mito, éste le da a aquélla su garantía de permanencia, sobre el fluir incesante.

Algunos años más tarde, en el libro de su madurez teórica y crítica, habría de recalcar esa vigencia del mito, no exclusivamente por la vía cultural sino, sobre todo, por su base vital. Los mitos están presentes siempre: "No nos falta ninguno. Nos rodean, nos acosan". Lejos de ser cosa de antiguos, como insinúa su compañera de diálogo, para Julio, están por todas partes. "Mitos de carne, y de carne encendida —como los primitivos— por todas las pasiones. Me los voy encontrando a todos, hasta a los más humildes, a los "submitos" (33).

En otro plano, para Jarnés también el mito asume una función moral y social en nuestro tiempo, al acostumbrar al pueblo a la existencia de hombres y formas de vida superiores que la realidad cotidiana no ofrece corrientemente.

### III. AMPLIACION DEL HORIZONTE CRITICO. LA BIOGRAFIA

Uno de los hechos culturales más interesantes de este siglo lo constituye el auge de la biografía. Este hecho surge ligado a diversas causas de orden filosófico e histórico, que parece conveniente bosquejar aquí. En primer término, es indudable que debiéramos conectarlo con el desarrollo, extraordinario en nuestro tiempo, de las ciencias del hombre. En este sentido, la biografía resultaría la manifestación literaria más directa de un afán de conocimiento; pero, al mismo tiempo, dicho género literario, cultivado desde tiempo inmemorial, cobra con el mencionado desarrollo de las disciplinas antropológicas, una nueva fisonomía.

(32) *El profesor inútil*. Madrid, Espasa-Calpe, 1934. p. 18.

(33) *Eufrosina o la gracia*. Barcelona, Janés, 1938. p. 7.

La vida humana es explorada desde ángulos inéditos, se recurre a la psicología profunda, a la investigación del subconsciente individual y colectivo; la perspectiva histórica ilumina de otro modo la personalidad. Se practica, en resumen, una suerte de “desnudismo ético” —según la frase de Jarnés—, y el hombre se solaza despojando a la naturaleza humana de todos sus misterios.

Otra causa que contribuye a la difusión del género proviene de la situación espiritual de Europa en la posguerra. Pareciera urgente “recomponer la mitología rota por las armas” (34), sustituir los viejos ídolos, acercar los héroes a los hombres. Se hace necesario mostrar los engranajes del heroísmo a una edad dislocada y escéptica.

Aún otras causas posibles se podrían encontrar, tales como la ansiosa búsqueda de verosimilitud que ya no se satisface con la novela; o el acceso a las letras de un público ineducado, inmaduro para la literatura pura, pero inmensamente ávido de “documentos veraces”, de “experiencias reales”. La masa de lectores de los años treinta al cincuenta se regodea viendo descender hasta su propio nivel a un Napoleón en pantuflas, a una María Antonieta burguesa y vulnerable; en síntesis, la historia al alcance de la mano y como complemento del cine.

En España, el crecimiento y madurez de la biografía se produce bajo un signo de mayor solvencia intelectual: como consecuencia directa 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 la razón histórica —en el yo y su circunstancia, y a la vez en la circunstancia del otro—, al desarrollar la noción del proyecto vital, se vigorizaban los fundamentos de la biografía como género. Por otro lado, la paralela crisis de la novela, la fortalecía aún más.

Concretamente, es el propio Ortega quien impulsa a los discípulos a la tarea, que nace así, como otras tantas empresas orteguianas, provista del sello de la más alta elegancia es-

---

(34) REJANO, Juan, *Las vidas iluminadas* (Romance, Nº 3, feb. 1940).

piritual, pero proyectada hacia un ámbito popular. Rosa Chacel, ha descripto no hace mucho las circunstancias concretas en que se ejerció esa tutela <sup>(35)</sup>. Quedan, como fruto, algunos libritos pulcros y admirables de Marichalar, de Espina, del propio Jarnés. Y será también Jarnés el crítico de las nuevas biografías españolas y el definidor más constante de sus características y dificultades.

El siglo, dice, es el siglo de la biografía; por imperativo de un período de sinceridad, por una parte, y de la necesidad de fijar la complejidad y movilidad del hecho humano, por otra. Mantiene vínculos con la biografía tradicional, pero se diferencia de ella porque quiere obtener el trazo continuado de una biografía individual, en lugar de elementos discontinuos. Pero en su desarrollo se encuentra amenazada por dos terribles enemigos: la historia y la novela. "Sólo un equilibrio inteligente 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" <sup>(36)</sup>.

Es decir que se nutre por igual de historia y de fantasía. No es historia rigurosa, pero tampoco es novela. Sin embargo, contribuye al conocimiento de la gran historia, hasta el punto de que podemos llamarla historia menor.

Pareja dificultad ofrece la distinción entre novela y biografía, entre lo imaginado y lo realmente vivido. En general, los que han vivido intensamente pueden escribir buenas memorias, pero malas novelas. Los grandes novelistas, por lo general, han vivido poco.

Pero, más allá de estas primeras distinciones, podemos intentar una enumeración de características. En primer término, para Jarnés no basta con conocer la biografía del héroe; esto que sería bien poco, si no se contara con la capacidad de interpretarla y de evaluarla en su fuerza vital. "La biografía no es un recordatorio de fechas y sucesos, ni siquiera "un ca-

---

<sup>(35)</sup> CHACEL, Rosa, *Respuesta a Ortega. La novela no escrita* (Sur, 241, jul., ag. 1956, p. 96-119).

<sup>(36)</sup> *Nueva quimera del oro* (ROcc. XXIII, 67, en 1929. p. 118-122).

tólogo de hazañas. La biografía es un dinamómetro" (37). Desgraciadamente, el lector de biografías tiende a buscar los hombres en serie, los más fáciles de entender, aquéllos con los que se siente unido por una línea común y cotidiana.

Pero, a pesar de esta inclinación del lector común, el principal deber del biógrafo es el de salvar, por sobre los fragmentos de vida vulgar, la singularidad de su personaje. Su misión es traer a nuestro tiempo, en el que no abundan las almas heroicas, almas de enlace con los héroes de otro tiempo.

La tarea parece plagada de dificultades. El biógrafo, atento a las vidas de los demás, se ve imposibilitado de atender a la propia, y descubre como, poco a poco, se le van adhiriendo pedazos de vidas ajenas (38). Debe luchar, asimismo con el rumor y la ignorancia que erigen seres excepcionales o monstruosos. Por eso, para Jarnés, el mejor biógrafo será el que desarrolle más el sentido de la cautela, "...quizá por eso los ingleses, como de urbanidad más refinada, son los mejores biógrafos" (39).

A la dificultad de juzgar, se une también la de dominar totalmente los interiores de la historia. Por un lado, la historia, siempre en riesgo de caer en el frío esquema; por el otro, la biografía, tendiendo a convertirse en monstruo vivo. No es extraño que Jarnés, en un momento dado, a despecho de su sostenida vocación de biógrafo, haga el elogio de los traductores y editores que se animan a apartarse de "la turbia corriente biográfica" (40).

### *Jarnés biógrafo.*

Como decíamos, a pesar de este desaliento circunstancial, no renuncia Jarnés a su vocación de biógrafo, antes bien, la mantiene a través de toda su carrera literaria. *Sor Patrocinio*.

---

(37) *Feria del libro*. . . , p. 206.

(38) *Sor Patrocinio. La Monja de las llagas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1929, p. 108.

(40) *La flor azul* (CuA. I, vol. III, 3 may. jun. 1942).

*La Monja de las Llagas* (1929), Zumalacárregui. *El caudillo romántico* (1931) y *Castelar. Hombre del Sinaí* (1935), constituyen una primera serie de reconstrucciones biográficas del siglo XIX, publicadas en la serie de "Vidas extraordinarias", de Espasa-Calpe.

Maneja su autor una equilibrada conjunción de elementos biográficos y de trasfondo ambiental, histórico y concreto, fiel a su convicción de que las vidas del siglo XIX raramente trascienden la tónica de su contorno. No hay hombres excepcionales en esa etapa histórica, sostiene Jarnés; y el biógrafo ha de valerse de toda su destreza para hacerlos sobresalir de la substancia impersonal en que los halla sumergidos. Por cada espíritu robusto hay docenas de segundones. "Por eso las biografías del siglo XIX deben "llevar subtítulo; sus nombres deben llevar apodo, un guiño anecdótico que sustituya el ausente acento categórico" (41). Sin embargo, a pesar de las dificultades, Jarnés obtiene para sus personajes un aceptable relieve, sobre un fondo histórico muy logrado.

Lugar aparte merece *Doble agonía de Bécquer* —espíritu robusto del siglo XIX—, que publica Jarnés en 1936, en un clima de evocación becqueriana que preside el cambio de gusto poético producido en esos años. La antología de prosa becqueriana, publicada en el número 19 de "Cruz y Raya", el ensayo de Cernuda sobre Bécquer, publicado en el número 26 de la misma revista; el ensayo de Dámaso Alonso, *Aquella arpa de Bécquer*, en los números 27 y 30, son testimonios críticos de esa orientación. Por otro lado, el homenaje de los poetas: Cernuda, que publica su poesía del 32-33 bajo un título de verso becqueriano, *Donde habite el olvido...*; Rafael Alberti, que encabeza *Sobre los ángeles*, con otro verso, "Huésped de las nieblas"; Miguel Hernández, que le rinde su tributo poético en "El ahogado del Tajo".

La biografía de Bécquer, hecha por Jarnés, reúne un estimable cúmulo de datos concretos sobre su educación en el

---

(41) *Feria del libro*, p. 194.

ambiente sevillano, sobre su formación literaria y sobre los primeros pasos en el mundo madrileño. La amistad con Camillo, su actividad periodística y la publicación de las primeras *Rimas*, ocupan esos años en la capital, provinciana todavía, que sale del romanticismo hacia el ámbito europeo y cosmopolita.

Jarnés describe acertadamente las vicisitudes espirituales del joven poeta, sus angustias en el orden estético y vital, su devoción por la poesía y su curiosidad por la arquitectura y las artes plásticas. Los primeros amores, imaginarios y reales, la fraternal complementación con Valeriano, en el arte y en la vida, van perfilando un proceso breve, pero intenso, que hace su crisis a raíz del matrimonio fracasado, primero, y a raíz de la enfermedad, después.

Un Bécquer mucho más completo nace de estas páginas, no sólo en la multiplicación del detalle biográfico, sino en la intensidad del retrato personal; pero, sobre todo, enraizado con vigor en su mundo concreto de fin de siglo español, como no se lo había situado hasta ese momento. La dinámica sucesión de las revistas, las alternativas de la fortuna y de la desdicha, el juego de las influencias políticas, constituyen el trasfondo adecuado para un Bécquer que, otras veces, permanecía en una atmósfera enrarecida, ajeno y por encima de la España en que le tocó vivir. Así, esta imagen biográfica resulta mucho más acorde con la modernidad esencial de actitud y de pensamiento —en muchos casos precursor del simbolismo—, que le atribuyen las últimas investigaciones literarias. Jarnés no se separa, en lo fundamental, de otras biografías, pero logra el retrato cabal del poeta y de su época, por todas las razones apuntadas, a las que se agrega la exquisita pulcritud de un idioma digno del prosista de las *Leyendas*.

Los años del exilio son fecundos para Jarnés como biógrafo. Las biografías de *Manuel Acuña* y *Vasco de Quiroga* (1942), y de *Cervantes* y *Zweig* (1944), representan contribuciones verdaderamente valiosas.

La biografía de *Vasco de Quiroga-Obispo de Utopía*— se-

gún el subtítulo de Jarnés—, se abre con algunas consideraciones sobre las corrientes nietzscheanas de abandono de la historia y sobre las causas probables de dichas tendencias. España necesita, sin embargo, de una vuelta a sus fuentes. Poco entrenada en la forja de la vida histórica —reconocemos en este juicio la impronta orteguiana—, no es extraño que no encuentre ahora su rumbo, pero podría hallarlo en las vidas magistrales con que cuenta. Una de ellas es la del Obispo de Michoacán, cuya trayectoria sigue Jarnés muy de cerca, a través de los historiadores de la Conquista y, particularmente, de los cronistas de Patzcuaro. La figura singular y admirable de don Vasco de Quiroga, resalta en el contorno inocente y misterioso de sus inditos. La naturaleza americana, incorporada con un barroquismo lírico y vitalizador, ofrece el marco adecuado para el milagro, que Jarnés introduce junto al evento biográfico, con la misma natural aceptación con que debieron verlo sus testigos.

La biografía de Cervantes —“bosquejo biográfico”—, contiene algunos detalles muy acertados de distribución de materiales, dentro de apenas 124 páginas, en un estilo límpido, casi sin metáforas ni imágenes.

En la etapa de formación de Cervantes anota dos influencias bien analizadas: primero, la de **Lope de Rueda**, que le descubre el otro mundo de lo pastoril y de la poesía; luego, la de Lope de Vega, que le cierra el camino del teatro y le abre el de la novela.

Más adelante, rastrea sagazmente los rasgos biográficos en *El Licenciado Vidriera*; y, a través de *La Galatea*, el viaje lento y rico de experiencias, hacia Italia, con Acquaviva.

En el epílogo, en 1933, el narrador describe su viaje a Esquivias, para asistir al bautizo de una calle con el nombre de Don Quijote. Van también dos actores, disfrazados como los héroes novelescos y, con la evocación del pasado, suscitan en el cronista toda su capacidad de componer metáforas-gregerias. La lanza, Dulcinea y Altisidora, son distintos ejes de la evocación. Especialmente, Altisidora, siempre entre la

burla y la emoción poética, entre el ingenio y la gravedad, arquetipo de mujer española, comparable a Santa Teresa.

En el mismo año de 1944 publica la biografía de Stefan Zweig, que aparece estructurada sobre la base de un largo diálogo entre el autor y el Doctor, en el cual tercia por momentos Thalia. La figura protagónica es observada en tres planos: el de la personalidad individual, el del drama del intelectual de nuestro tiempo y en el de la crisis de una forma de vida europea. Además, otros planos fundamentales se entrecruzan, especialmente la historia y la biografía como géneros, y algunos grandes enfoques morales: el heroísmo, el amor, la alegría, el proyecto vital. Del conjunto resulta uno de sus libros más cargados de sugerencias y matices, dentro de una obra cuyo signo esencial es el de la inteligencia.

A un género intermedio pertenecen otros libros que participan por igual de la biografía y la crítica, como *Fauna contemporánea*, colección de "figuras sin nombre", trazadas con ingenio y profundidad, a la manera de Gómez de la Serna por momentos, pero con una preocupación concreta y seria que los convierte en verdaderos retratos morales. Del mismo carácter, biografía y crítica, son las *Cartas al Ebro*, donde retoma algunos de sus temas habituales en la Revista de Occidente, fiel a sus puntos de partida, pero más definido en la perspectiva de los años transcurridos.

Igualmente dificultosa resulta la distinción entre biografía y novela, en otros casos; pero, antes corresponde que examinemos sus ideas acerca de la novela.

#### IV. LA NOVELA: SU DOCTRINA ESTÉTICA Y SU TÉCNICA

En efecto, también en el caso de la novela tendremos ocasión de contrapesar crítica y creación, dentro de la obra de Jarnés; pero, previamente conviene examinar sus posiciones teóricas frente a un género que —decadencia o crisis—, evidentemente se conmovía.

Ortega lo había anunciado desde sus primeros estudios sobre Baroja (1915-16), profecía que había completado en su *Deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925). Parecería hoy suficientemente aclarado el equívoco acerca de si se trató de la proclamación de un credo, destinado a discípulos devotos, o de un simple diagnóstico de la realidad novelística de esos días.

Aparentemente, Ortega, sagaz observador del panorama literario inmediato, hizo su examen crítico y su diagnóstico, lo cual no excluye, de ningún modo que, atento a la sensibilidad nueva, sea el portavoz más elocuente de la susodicha crisis. Crisis que —el propio Ortega lo ha expuesto otras veces—, no quiere decir necesariamente decadencia, sino, por el contrario, transición hacia estadios nuevos. El contenido del célebre ensayo, parece apuntar más bien a la necesidad de enriquecer el orbe novelesco con otros elementos, y con ello, Ortega traduce una preocupación que es general en Europa y América, según se advierte en los intentos de Joyce, Gide o Faulkner.

Una extremada preocupación por las formas y los medios invade esta época intensa de verificación y lucidez. La teoría sobre la novela prolifera en reseñas, ensayos y libros —las obras clásicas de Lubbock, Forster y Muir—, y hasta invade el propio mundo novelesco. Los personajes, el narrador o unidades narrativas menores, introducidas ex-profeso, toman a su cargo la tarea de advertir al público y a los críticos sobre las interpretaciones que del género se han hecho en cada caso particular, sobre los fines de la novela, sobre la selección de las técnicas utilizadas y sobre muchos otros aspectos más.

Sin embargo, la aparente diversidad opera sobre una base común: la novela del siglo XX —en este sentido todavía bajo la órbita del naturalismo—, es, sobre todo, *un modo de conocimiento*.

Así lo cree también Benjamín Jarnés, y de esta convicción básica hay que partir para ordenar sus múltiples reflexiones, a lo largo de veinte años.

En efecto, según Jarnés, la novela es un modo de cono-

cer al hombre. No tiene otros fines, como no sea éste, que más que un fin es un medio <sup>(42)</sup>. Esta característica se vincula a su íntima relación con la vida de la cual la separa únicamente la elaboración estética. En este punto nuestro autor es consecuente con el vitalismo que ya hemos observado, aún más acentuado, en cuanto la novela constituye un género en estrecha conexión con la vida. De ella adopta su estructura de organismo vivo, su condición biológica.

Esta adhesión a la vida no implica, por supuesto, una servidumbre total a la realidad, por el contrario, el novelista debe inventar su realidad. "Una realidad novelesca es tal cuando ha sido cernida por la "realidad del novelista" <sup>(43)</sup>. Por lo tanto, su función se distingue netamente de la función del cronista o de la del historiador. Este último recibe la versión oficial de los hechos, mientras que al novelista le llegan las más peregrinas confidencias.

Este punto de partida —una realidad inventada por el arte—, le permite exponer y definir, primero las leyes, y luego los demás ingredientes del género novelesco. En cuanto a las leyes, éstas nacen de la confluencia y armonización de las propias del material, las propias del arte y las propias del creador. "En medio está la fría norma, a cada lado "esos dos platillos donde palpitan dos mundos frecuentemente adversos: la vida interior del novelista, la vida exterior, campo de experiencias. Son dos ritmos vitales diferentes, que sólo puede acompañar una serena disciplina exterior a ambos ritmos" <sup>(44)</sup>. Tal vez por la necesidad de este difícil equilibrio, dirá Jarnés que el hombre de vida interior intensa puede ser buen poeta o filósofo, pero no un buen novelista.

Más allá de estos principios básicos, nuestro crítico ha dejado dispersas abundantes notas de caracterización. Lo hace con entusiasmo, más que a modo de crítica, con la convicción de que la novela, lejos de ser un género vencido, en trance de di-

---

<sup>(42)</sup> *Zweig...*, p. 183.

<sup>(43)</sup> *Ejercicios*. Madrid, Cuadernos Literarios, 1927. p. 77.

<sup>(44)</sup> *Zweig...*, p. 157.

solución, tiene todavía muchas perspectivas nuevas e inexploradas. Más adelante, a la luz de la guerra se reafirma su idea de que la novela, lejos de ser víctima de la crisis, se alimenta de ella, y alcanza su eje robusto, su pensamiento sustentador, en las horas más graves. Si en algún momento estuvo a punto de desmoronarse, fue porque le faltó el espíritu. Llega ahora para la novela su hora propicia. "Tal vez porque se va asomando a las realidades más firmes: a las históricas, o al espectáculo de la vida, presente, como nunca sabrosa... En efecto, ¿cómo pudo hablarse, cómo pudimos hablar alguna vez de la agonía de la novela? Sólo aferrándonos a un "intelectualismo" estéril, a un angustioso dar vueltas alrededor de la noria de nuestro propio espíritu, pudimos llegar a desoír las sirenas de la vida, la fascinadora voz de la naturaleza..." (45).

En ocasiones el teorizador propone algunos modos más convenientes de novelar; en otras, simplemente describe formas concretas de novelas, sobre la base de ejemplos. En uno y otro caso, parte de la historia literaria, pasada y presente. La diferencia entre la picaresca y Cervantes le permite distinguir entre el mero catálogo de hechos y la elaboración de la realidad hecha por el novelista. Aun sobre los hechos el novelista debe agregar ideas, pues ideas y hechos son, por igual, ingredientes novelescos imprescindibles.

En España la novela de ideas es generalmente rechazada, por un prejuicio que atiende excesivamente a los contenidos, sin tener en cuenta que la novela no es buena o mala porque atienda a elementos de dentro o de fuera del hombre. Por lo demás las ideas también son parte del hombre y de su vida, y no sólo los sentimientos o las realidades domésticas y vulgares, aunque "... para muchas gentes el cerebro no forma parte del hombre, el hombre comienza en la clavícula o cosa así y va subiendo en humanidad a medida que se va bajando en anatomía" (46).

---

(45) *Zweig...*, p. 167.

(46) *El novelista en la novela* (ROcc. XLII, 125. p. 231).

Además de este prejuicio en favor del sector más vulgar y bajo de la vida social y, consecuentemente, de la vida humana individual, operan en contra de la novela otros factores, tales como la tendencia excesivamente documental, que antepone la tarea del psiquiatra, del policía o la del estadístico, a la del creador que se atiene a los valores independientes de su arte. "El documento pretende hacer más fácil esa ruta, pero toda facilidad es enemiga del "autor". El documento está siempre en pretérito, el arte es presente. El documento que nutre la ciencia puede muy bien desnutrir el arte. Es fácil, en literatura, ofrecer la cantera en lugar del edificio: he aquí el peligro de la "documentación" (47).

Sin embargo, a pesar del gusto del público y de los críticos, no son tiempos excesivamente malos para la novela éstos en que algunos novelistas —verdaderos mártires ateniados a su vida espiritual, los llama Jarnés—, manipulan su material con manifiesta independencia de las imposiciones de la moda del documento humano y social. De ahí que el crítico salude alborozado la aparición de ciertas novelas, como las de Gómez de la Serna, que revelan su propósito de disconformidad, y son las avanzadas del arte nuevo, que aspira a ser significativo, que hace culto del ingenio para huir de la trivialidad, que utiliza la ornamentación como nerviosas antenas para los mensajes del espíritu. Esta alta idea de la independencia del creador, no significa necesariamente que no deba comprometerse a nada: incluso hay buenas novelas de tesis. "Creo que el novelista puede aceptarlo todo, a condición de que se comprometa a transformarlo todo" (48). Quiere decir que, acorde con los mejores espíritus de nuestro tiempo, Jarnés considera que el compromiso fundamental del artista es el que lo liga con su obra. A través de ella, y sólo por esa vía, se establece el compromiso más auténtico con su tiempo. Las grandes obras de arte de siempre han estado atentas al espíritu de su época, in-

---

(47) *Zweig...*, p. 160.

(48) *Zweig...*, p. 168.

eluso a la moda. Cervantes, con el *Persiles*, quiso crear una obra eterna; con el *Quijote*, seguir la moda.

Este novelista nuevo del cual habla Jarnés, recurrirá a diversos procedimientos para ser fiel a su tiempo y para perfeccionar su oficio. Ya no pintará fondos, intercambiables de novela en novela y de personaje en personaje, sino que procurará obtener contornos, circunstancias, que hagan de su obra un todo significativo (49).

De manera similar, variará la caracterización de los personajes. El autor puede pasear con su personaje, más atento al viaje que al viajero. Puede atender a las reproducciones del camino, como si no hubiera habido viajero ni viaje. Finalmente, puede ir dando vueltas lentamente en torno de su personaje, como si fuera un grupo escultórico, tratando de sorprender un momento de vida que ilumine todos los demás. Este último procedimiento es el del retrato empleado en la novela y la biografía contemporánea.

Desde el tiempo de Cervantes hasta el nuestro, el novelista ha multiplicado estas formas de caracterización, que no son cuestión de simple método, sino medio fundamental de cumplir el objeto de la novela: el conocimiento del hombre. Stendhal acierta a descender desde la abstracción a lo particular: del "hombre" al individuo. Baroja, con sus desfiles de ideas, de anécdotas, crea tipos ricos en representaciones, pero pobres en substancia personal.

Desde otro ángulo, Lawrence elige el método experimental y opera por inducción, mientras que Unamuno, de acuerdo con leyes, deduce sus personajes y obtiene, de este modo, ejemplaridad. Otro tipo de novela contemporánea presenta un héroe cobarde que luego es profundizado y descubierto en su "tedio de vida" (50). Aquí Jarnés apunta sagazmente a una de las tendencias progresivas de la novela del siglo XX: ha-

---

(49) *Cartas...*, p. 91.

(50) *En joue*. R.Occ. XII, 36, jun. 1926. p. 388-390.

cia el retrato del héroe fracasado, para quien la edad del heroísmo ha pasado y debe enfrentarse con una circunstancia deslucida y mezquina.

Sea cual fuere el método elegido, la novela de hoy debe ser arte en profundidad —Prometeo encadenado a su roca, no Hermes que vuela, según la imagen de Jarnés—, que se beneficia de un mejor conocimiento de su objeto, el hombre, obtenido por la ciencia.

### *Jarnés novelista*

Como dice Jarnés, Ortega había hecho diagnóstico y no receta<sup>(51)</sup>; y nosotros hemos agregado, que valía para Europa, no sólo para España, aunque en este último caso el mal fuera más agudo, debido a la discontinuidad de su tradición novelesca.

El grupo central de novelistas de “Nova Novorum” —éste era el nombre de la colección más conspicua—, escriben novelas en las cuales la elevación del intento o la conciencia del propósito perseguido, no condicen con el logro final. En otros casos, son novelistas de pocas novelas, o que dejan transeurrir un largo período antes de renovar el esfuerzo. Rosa Chacel, que en 1959 publica en Buenos Aires *La sinrazón*, treinta años después de su *Estación ida y vuelta*, sería un ejemplo bastante ilustrativo. Una ambición estética celosísima, la quiebra de la preguerra y de la guerra civil, una desviación del interés hacia la biografía —que hemos examinado—, todas son causas que pesan y coinciden.

Dentro de esta generación, Jarnés ocupa un puesto destacado como novelista. Así lo incluyen Gullón y Chabás, en fecha reciente; y sus contemporáneos Antonio Espina o Pérez Ferrero. Guillermo de Torre, insoslayable testigo e historiador del período, dice por su parte: “. . . en cuanto a la novela, su

---

(51) *Feria del libro*, p. 295.

expresión más característica está en las taraceas poemáticas de Benjamín Jarnés'' (52).

Sin embargo, lo distingue netamente la persistencia de su vocación, frente al desconcierto de sus contemporáneos. Hace sus armas con *El profesor inútil* en 1926 e insiste, año tras año, hasta la guerra civil especialmente, con novelas tan significativas como *Locura y muerte de nadie* (1929), *Paula y Paulita* (1929), *Escenas junto a la muerte* (1931), o *Lo rojo y lo azul*, de 1932.

La vida humana en todos sus niveles, vista según todos sus perfiles, es el objeto básico de la novela de Jarnés. Es decir, que en ellas se realiza, por vía de la pura creación estética, la elaboración y desarrollo de los principios que simultáneamente discernía el crítico.

Por ejemplo, el mito, que ya encontramos al hacer el despliegue de sus posiciones teóricas, da consistencia a personajes y articula la anécdota, desde su primera novela, *El profesor inútil*. No se reduce, por cierto, al mito clásico, sino que participan de esta importancia la leyenda medieval o el episodio bíblico, utilizados dentro de sus novelas, o bien de sus biografías o aun animando libros de género intermedio y de composición más compleja, como *Viviana y Merlín* o *Escenas junto a la muerte*.

Otros procedimientos de ataque a la realidad proceden de la cantera modernista; son el producto de su profunda devoción por Miró, y significan la incorporación al arte nuevo de las experiencias del escritor alicantino. Este aspecto de la obra de Jarnés, poco estudiado, es sumamente interesante, en cuanto representa la continuidad con la literatura inmediatamente anterior. En efecto, Jarnés parte de un tipo de análisis voluptuoso de la realidad, desde un punto de vista sensorial, similar al de Miró, muy próximo a él por la pulcritud exagerada en el uso del idioma como instrumento de interpretación y de traducción de esa realidad.

---

(52) TORRE, Guillermo de, *Afirmación y negación de la novela española contemporánea* (Ficción, N.º 2, jul. ag. 1956).

Sin embargo, la realidad de Jarnés está dinamizada y profundizada por todos los recursos del arte nuevo. Algunos proceden de la pintura, y si hablamos en Miró de impresionismo, el arte de Jarnés utiliza otros procedimientos pictóricos que provienen del cubismo, en su etapa analítica o en su posterior evolución sintética. Al uso de cierto tipo de imágenes tampoco está ajeno el surrealismo, y no es extraño que así ocurra, dadas las estrechas relaciones entre las formas artísticas durante la etapa de posguerra, en la cual resulta dificultoso distinguir las influencias recíprocas, el préstamo de técnicas entre las artes tradicionales, así como el ascendente del cine sobre aquéllas; o, a la inversa, la integración de elementos plásticos y literarios en el cine.

Sin embargo, el arte de Jarnés también se enriquece con elementos propios de la literatura nueva; con técnicas y recursos que son privativos del arte literario: la utilización libre del tiempo, ya sea en la anticipación o en la coexistencia de elementos temporales y, sobre todo, la imagen nueva.

En este sentido, podemos hablar de una verdadera voluptuosidad en el empleo de la imagen vanguardista. Resulta, por momentos prodigioso —recordamos pasajes de *Locura y muerte de nadie* o *Lo rojo y lo azul*—, el perfecto ajuste entre la imagen y el elemento conceptual, sensorial o emotivo que logra nuestro autor. Hay, sin duda, perfecta conciencia de ello, el deleite asoma a la superficie a la menor incitación y en él se complace, morosamente.

Pocas veces se han escrito en castellano páginas de la intensidad y belleza formal de las que describen la vacilación del esposo en el umbral de la cámara nupcial o la espera de la desposada, en la *Vida de San Alejo*. O la viva, sensual y erudita evocación de Roma en la puja de cristianismo y paganismo, repetida sincrónicamente en el alma y el cuerpo de Alejo.

Se nota también una cierta complacencia y continuidad en el empleo de ciertas imágenes, a las que el artista vuelve, reiteradamente, para renovarlas con pequeñas variaciones. Puestos de periódicos o escenas de mercado o de terraza de ca-

fé o de esquina de una calle, nutren la imaginería cotidiana del observador protagonista.

Esto nos lleva a otro aspecto de la novela de Jarnés: el héroe jarnesiano, que tiene su fisonomía particular, persistente a través de los años. Diríamos que acusa matices autobiográficos y que mantiene algunos puntos de contacto con el héroe de Miró o Pérez de Ayala, náufrago recuperado del modernismo que ha descubierto, como decíamos, una nueva conexión entre arte y vida.

Sin embargo, aunque es reflexivo, observador, y un poco irresoluto, como aquellos héroes anteriores, se diferencia por un talante mucho más activo: más que la percepción de la belleza que se ofrece, él va en su busca, la indaga y la desnuda con su análisis. La inseguridad está mucho más al fondo; la recubren el ejercicio ingenioso de la imagen, de la ironía, y un cierto sentido festival de la vida, para emplear la expresión orteguiana.

La unidad del mundo novelesco no está determinada solamente por la persistencia de este héroe preciso, sino también por la preocupación en torno de unos mismos temas esenciales: la vida, "categoría suma", y su poder de síntesis sobre lo contradictorio; la personalidad humana frente a la existencia; el amor y la mujer, como formas de definición del propio yo. Como espacio, la vida moderna de la gran ciudad, a plena luz, llena de ritmo, contrastes y alegría. A veces, algún pueblo de campo, un balneario de lujo, que figuran casi siempre con notación geográfica precisa, pero vistos con ojos ciudadanos y modernos. Hombre de la década del 20 al 30, Jarnés procura reabsorber su circunstancia, afirmar su puesto en un orbe "bien hecho".

### *El género intermedio*

Pero no trazaríamos un cuadro completo de la obra de creación de Jarnés, si soslayáramos el hecho de que varias novelas y biografías que hemos mencionado y, aún más espe-

eficazmente, algunos libros de los que hablaremos en seguida, pertenecen a lo que él llamó *el género intermedio*.

Frente al problema de los géneros literarios mantiene una posición semejante a la de Ortega, en el sentido de que los considera, más que estructuras formales, funciones poéticas y direcciones en que gravita la generación estética. Tal vez más severo que aquél, 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. A propósito, subraya la importancia de los libros inclasificables, como los de Azorín y Miró (53).

La feliz designación de *género intermedio* —“como lo son hoy todos los géneros literarios”—, la emplea con referencia a Baroja (54). Pero dentro de la denominación —lo hemos dicho—, caen también la mayoría de los libros de Jarnés, que se separan de los géneros literarios corrientes, o participan por igual de todos ellos. Sólo teniendo en cuenta esta distinción se puede considerar con seguridad obras tales como su novela, *Teoría del zumbel*, que se abre con una extensa y valiosa reflexión sobre las relaciones del arte contemporáneo con la realidad. Tras ese largo fragmento teórico —escribe en un estilo muy pulido y despojado de metáforas—, se inicia la novela propiamente dicha con un mínimo de anécdota: los amores de Blanca y Saulo que terminan con la muerte del primero. Este germen de argumento se fragmenta, desde las primeras páginas, con el relampagueo de imágenes vanguardistas, la introducción de episodios simbólicos, descripciones cubistas de figuras y escenas, sueños, transposiciones mitológicas y bíblicas, reflexiones sobre la vida humana, algunas a cargo de su propio Creador. Otra línea de desarrollo la constituye la presencia del propio novelista dentro de su novela, cuyo curso corrige, en consulta con sus personajes. Para emplear una ex-

---

(53) *Libros sin género* (ROcc. XXXII, 95, may. 1931. p. 205-209).

(54) *Baroja y sus desfiles* (ROcc. XLII, 126, dic. 1933. p. 348-352).

presión del propio Jarnés, el novelista, incapaz de enamorarse de un tema, elige un fragmento novelesco, y se introduce en él para empollar sus huevos teóricos.

También pertenece al género intermedio *El Libro de Esther*, que su propio autor define como lindando el diario profesional, la etopeya o el doble apunte biográfico. Las dos voces del diálogo son, en este caso, el autor y Esther, figura femenina que aparece dibujada, a veces, en algunos trazos circunstanciales, y otras, sometida a una visión más demorada. La estructura de la obra introduce además un segundo diálogo, más importante, entre el autor y su tema. Los asuntos traídos a la reflexión adquieren en este libro una mayor inclinación hacia los problemas morales y estéticos. El punto de partida suele ser el comenarío de una frase, o fragmento literario, aunque no es necesario que ello ocurra siempre. Desde allí, Jarnés avanza, recogiendo no sólo las resonancias sugeridas por el tema, sino también en la relación con Esther. Ella es su pretexto vital, su campo de experimentación y de observación de los hechos humanos. Así, serenamente, va condensando en breves capítulos este viaje por los problemas y situaciones interiores más variados, con un constante apoyo en los grandes espíritus hermanos hacia los cuales Jarnés se vuelve a lo largo de toda su obra. La necesidad de poner en juego todos los resortes vitales; la exaltación de la belleza dinámica, en plenitud y lozanía; los peligros de la soledad y de la ironía; la inquietud saludable del espíritu: todos son modos de enseñar a la amiga la ciencia de vivir. Para enseñar esta ciencia, dice Jarnés, hay que evitar la actitud del pedagogo profesional que intenta rectificar el curso de las vidas ajenas; por el contrario, hay que llegar a la sabiduría del buen espectador, que sabe gozar en la contemplación de tantos y tan diversos cursos vitales. Este buen espectador reduce al mínimo su lección: a la "necesidad vital de simplificación", de verdad, de claridad. "Despertar, clarificar: he aquí el deber de los demás. Buscar el propio camino: he aquí nuestro deber" (55).

---

(55) *Libro de Esther*. Barcelona, Janés, 1948. p. 48.

Otra clave del libro es la voluptuosidad, como forma de vivir intensamente, opuesta al sentido turístico de la vida, que quiere pasar de largo por el espacio y por el tiempo. “Los más grandes voluptuosos nos aguardan en el claustro, en sus estudios, en sus retiros, asomados a un microscopio, frente al misal, acodados en un alféizar, en éxtasis ante el mundo. Clérigos de esta o de aquella especie, los grandes voluptuosos son los que mantienen vivos el arte y la ciencia, son los que afirman y afirmarán siempre que la vida —esta pobre vida nuestra tan calumniada— vale la pena de vivirse. Para ponerla al servicio de Dios o para ponerla al servicio de los hombres” (58).

La literatura aparece, en este diario o biografía interior, traspasada, encendida por su relación con la vida. Son convocados unos pocos artistas, unas pocas obras en relación con esta ciencia del vivir. No a manera de ilustración o de ejemplo, sino conllevando su condición de experiencia humana más alta.

Vuelven, entre esos nombres, Heine, Gracián, Constant, Stendhal, Garcilaso, Bécquer, como si Jarnés procurara fijar definitivamente su propia antología, de arte y vida definitivamente integrados.

### *Conclusión*

Hemos seguido a Jarnés a lo largo de artículos, reseñas y libros, transitando géneros y contenidos muy diversos, y la meta ha sido alcanzada, aunque dificultosamente. Hemos intentado rescatar su imagen, la imagen de un crítico y de un creador cuya obra ha quedado dispersa de uno y otro lado del océano, presumiblemente inconclusa y, con toda evidencia, como intento no logrado de una empresa más vasta. Sin embargo, al desandar este camino, con tropiezos que debieron ser similares a los de la trayectoria vital que reconstruíamos, hemos cobrado tanta simpatía a la biografía intelectual, como a la figura humana que la sustentaba.

---

(\*) *Libro de Esther*. p. 140.

Sin esfuerzo, cabe ver en Jarnés un símbolo de una actitud frente a la vida y a la cultura, que compartió con otros hombres de su tiempo. Riesgoso sería —por ahora—, separar lo que en esa actitud hubo de epigonal, de fruto sazonado de un largo proceso —como dice el maestro Onís—, y lo que hubo de nuevo, de comienzo, de promesa. El Jarnés de los últimos años ha captado esta ambigüedad, en algunas páginas que hemos comentado.

Tampoco estamos muy seguros de los supuestos sobre los cuales aquellos hombres se basaron en su empresa, ni es fácil evaluar qué vigencia o qué continuidad tienen en la historia —o en la intrahistoria—, pero eso no disminuye la calidad de la respuesta que supieron dar a su tiempo. La sostenida defensa del espíritu, la integración del arte y de la vida, la curiosidad universal y la vocación europeísta, la dignidad del estilo, le dieron un aire coherente y definitivo, aunque hoy la veamos fundada sobre bases vulnerables e inseguras.

Hemos procurado presentar a Jarnés como a uno de los agentes más notorios de esta empresa, y a la vez hemos intentado manifestar los rasgos que lo definen como una personalidad distinta, refinada y curiosa. La preocupación por los temas fundamentales de la vida y del arte, la elaboración reflexiva de la doctrina y la técnica literaria, la búsqueda y la experimentación de nuevos esquemas para su obra creadora, lo distinguen aún dentro de una generación que fue original y rica como pocas.

Pero, además, queda una nota que lo define cabalmente, con un matiz que él precisó como nadie: la voluptuosidad, voluptuosidad de los sentidos y de la inteligencia, que ahonda en la vida y en el arte, hasta encontrar su raíz más palpitante, su sustancia más significativa y permanente.

**EMILIA DE ZULETA**

Rufino Ortega 217, Mendoza