

Introducción del trabajo *La "nueva biografía" en España (1928)*.
La vida de Goya interpretada por Ramón Gómez de la Serna y Eugenio D'Ors.

La "nueva biografía".
Objetivos y logros en un contexto de crisis.

Jordi Amat

Uno de los hechos más interesantes de este siglo lo constituye el auge de la biografía.

Emilia de Zuleta

Al poco de terminar la Primera Guerra Mundial, el género literario de la biografía se renueva en Europa. Introduciendo técnicas de la novela y adaptando las innovaciones procedentes del campo de la psicología, la modificación que se opera en la escritura biográfica es substancial. Los responsables del cambio fueron brillantes escritores, ninguno de ellos español: la nómina, básicamente, la forman Lytton Strachey, André Maurois, Emil Ludwig y Stefan Zweig. El período de renovación del género se había iniciado el año 1918 cuando el ávido historiador Strachey publicó *Victorians eminentes* proponiendo una nueva forma de contar la vida de los otros.

Si la biografía había sido, a grandes rasgos, una herramienta de la historiografía, a partir de aquel momento dejó de ser exclusivamente un género instrumental, subsidiario. Antes de Strachey, la biografía era en muchas ocasiones (lo seguiría siendo después) el espacio donde incrustar las nuevas aportaciones documentales convirtiendo el género en reducto propiedad tan sólo del investigador. Después de él, la intencionalidad tradicional -la servidumbre historiográfica (demasiadas veces condicionada por el afán desmitificador o hagiográfico del personaje biografiado)- dejaba de ser el objetivo definitorio del género y en primer plano se superponía la creación de una forma artística considerada como el mejor vehículo para relatar una vida.

En paralelo al auge creativo se desarrolló una corriente de reflexión teórica sobre el género de la biografía considerable, enriquecedor. El centro del

debate, que en algunos escritos llegó a ser polémico, lo ocupaba el equívoco concepto de la “biografía novelada”. El principal avalador de dicha forma de biografíar fue Ludwig, un escritor de éxito comercial (las múltiples ediciones de *Juventud*, nunca estudiadas, por ejemplo, son muestra de este éxito) y poco escrupuloso con el uso de sus fuentes documentales. A pesar de su potencial, el concepto -una etiqueta válida, que equivalía más a narrativización que no a ficcionalización- fue entendido peyorativamente. Los contemporáneos concibieron la “biografía novelada” como una forma poco rigurosa de historiar partiendo de la vida de un individuo, una simplificación de los hechos históricos que facilitaba la escritura de libros de recepción mayoritaria. Producto de historia adulterada, también, a base del suministro gratuito de altas dosis de sentimentalidad.

Cuando la boga de la biografía pasó, el uso del concepto siguió vigente únicamente para desmarcarse de él. Tres de los escritores cuyo papel había resultado determinante en el desarrollo del género en España atacaron la noción de “biografía novelada”. Eugenio d’Ors, muy pronto, en el prólogo a *Epos de los destinos* (1943), al definir su propuesta biográfica, clamaba al lector para que <por Dios, nadie quiera ver en lo que acaba de decirse un alegato en pro de las que han venido llamándose, por mal nombre, “biografías noveladas”>¹. Antonio Marichalar, en el prólogo a la tercera edición de *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*, confesaba en primera persona: <aborrezco las biografías noveladas>². Y en el diálogo ficticio que mantienen dos hombres en un artículo de Josep Pla -“La cultura de segona mà”, artículo incluido en el misceláneo *Els anys. El pas de la vida*, publicado en la editorial Selecta el año 1953-, uno de los interlocutores se quejaba de la situación precaria de la cultura, precariedad fundamentada según razona en la copia como mecanismo creativo primero y ejemplificada por la “biografía novelada”:

En literatura ja no es va a la cita directa: tot és de segona, de tercera o de quarta mà; refregit, arxirefregit, superrefregit. D’ací nasqué la moda de les biografies novel·lades, estigma de l’època present, nivell de la ficció i de la buidor de l’època³.

¹ Eugenio D’Ors: *Epos de los destinos*, Editora Nacional, 1943, pág. 11.

² Antonio Marichalar: “Prólogo”, *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*, pág. 15.

³ Josep Pla: *Els anys. El pas de la vida*, Selecta, 1953, pág. 167. [Tengo conocimiento de este artículo por la profesora Glòria Casals].

Fruto de la ausencia de rigor de Ludwig, fruto de su propensión confesa a la novelaria –uso el término en el sentido degenerador que Ortega lo aplica en *Ideas sobre la novela*–, el concepto no prosperó. Pero no deja de ser cierto que bajo la denominación “biografía novelada” se planteaban cuestiones esenciales, preguntas que rehuían y rehuyen la respuesta categórica y que, al mismo tiempo, invitan al diálogo: interrogantes como la delimitación epistemológica a la que debía ceñirse la biografía o los deslindes en las arenas movedizas que tantas veces separan historia, fábula y leyenda.

A propósito de Luis Candelas, en la biografía homónima, Antonio Espina escribía que

lo peor es que también los historiadores y exegetas poco escrupulosos contribuyen a fomentar la leyenda. Recogen fantasías y absurdos y los traman con hilo inverosímil en la textura de lo biográfico⁴.

La “nueva biografía”, sin abdicar de la fidelidad a la historia, incorporó materiales no avalados por los documentos. La pretensión no era falsear lo sucedido, sino tratar de revivir vidas ajenas a través de las palabras. Benjamín Jarnés, exprimiendo la nuez última de la comprensión nueva de lo biográfico, arriesgaba un <no nos importe mucho, pues, la verdad histórica>⁵. Y Strachey, en un comentario que pudiera formar parte de cualquiera de los textos del momento, apuntaba que <ha sobrevivido una anécdota que, aunque tal vez sea apócrifa, resume, como suelen hacerlo estas anécdotas, el aspecto fundamental de las relaciones>⁶. Apócrifas o legendarias o históricas, las anécdotas que daban sentido a una vida se integraban en los relatos de los “nuevos biógrafos”, avisando al lector de su dudosa fiabilidad documental.

La reflexión más sólida sobre la cuestión, por entonces, la realizó André Maurois el año 1928, a lo largo de una serie de conferencias que dictó en el prestigioso Trinity College de Oxford (conferencias recopiladas después en el volumen *Aspectos de la biografía*). Maurois señaló que el conocimiento profundo del hombre era un terreno vedado para los biógrafos. <Es por la

⁴ Antonio Espina: *Luis Candelas*, Espasa Calpe, 1980, pág. 102.

⁵ Benjamín Jarnés: “Nueva quimera del oro”, *Revista de Occidente*, pág. 121.

⁶ Lytton Strachey: *La Reina Victoria* (trad. Dámaso López García), Valdemar, 1997, pág. 126.

imposibilidad de percibir la síntesis de la vida interior y de la vida aparente que el biógrafo se encuentra en una situación de inferioridad con respecto al novelista>, afirmó el autor de *Disraeli*⁷. En la última de sus intervenciones en el Trinity, el escritor francés afirmó que la novela podía ofrecer un conocimiento más abarcador del hombre en tanto que el personaje ficcional –Ana Ozores, por ejemplo- no ofrece restricción alguna a la imaginación del creador. El narrador de una novela lo sabe todo de su personaje -dictamina qué es aquello que piensa y lo que no, conoce las razones de su conducta- porque el personaje no existe fuera del texto, únicamente es una entidad textual. Está hecho de palabras⁸.

Por el contrario, existen aspectos de la vida de un hombre –esta es la materia del biógrafo- que son imposibles de conocer. Como escribe el psiquiatra Carlos Castilla del Pino –cuya reflexión sobre la epistemología del sujeto también le ha llevado a reflexionar sobre los límites de la literatura auto/biográfica-, distinguiendo entre las actuaciones públicas, privadas e íntimas del sujeto, <nada acerca de lo íntimo es comprobable, ni por tanto su verdad o su mentira>⁹. De las conductas que se realizan en el ámbito de lo público se pueden hacer crónicas porque aquello que las hace públicas es su realización ante los espectadores. Las conductas privadas, mediante la práctica (legítima en nuestro caso, el de los biógrafos) de un acto de indiscreción que las aparta de su natural aislamiento –la publicación de unas cartas, de un diario personal, la revelación de una confesión-, también pueden ser conocidas.

Otra cosa sucede con la intimidad. La intimidad del otro (incluso la propia) únicamente puede ser conjeturada: nunca puede ser verificada porque su ámbito de realización es exclusivamente interno, según Castilla del Pino. Conjetura y ausencia de verificación. Dos conceptos, dos limitaciones, que no casan con la esperable exigencia de verdad documental que se suponía y a la que se ceñía la escritura biográfica.

⁷ André Maurois: *Aspectos de la biografía*, pág. 1204.

⁸ Virginia Woolf, en su antibiografía *Orlando*, incorporó al relato una reflexión en la explicitaba las limitaciones de la biografía frente a la novela. <Fer una relació certa de la societat londinenca d'aquell temps –i de qualsevol altre- està per sobre de les possibilitats del biògraf o de l'historiador. Només els que no necessiten gaire la veritat, i que no la respecten –els poetes i els novel·listes-, poden ferho, perquè aquest és un dels casos en què la veritat no existeix>. Virginia Woolf: *Orlando* (trad. Maria Antònia Oliver), Proa, 2001, pág. 166.

⁹ Carlos Castilla del Pino: “Teoría de la intimidad”, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto de 1996, pág. 22.

Conjetura y ausencia de verificación, decía, dos limitaciones que los nuevos biógrafos –que en muchos casos se aventuraron a descifrar la intimidad de sus biografiados- trataron de superar. ¿Cómo? <No se podría mostrar la intimidad sin que se inventase el disfraz de la literatura> ha escrito Carlos Pujol en un aforismo revelador. Será el disfraz de la literatura, como trataré de mostrar en el capítulo “La revolución de Lytton Strachey”, el que posibilitará la asunción del reto de la intimidad contada. <La faceta luminosa de los hombres permanece oculta para aquellos que sólo los conocen en la vida pública> dijo Maurois en su retrato del político victoriano Benjamin Disraeli y el novelista francés, en sus biografías, estuvo dispuesto a dejarse deslumbrar.

Las conferencias de Maurois, también las reflexiones de Virginia Wolf, aportaron los argumentos en el contexto de las nuevas aspiraciones con las que se encaraba el género. Woolf y Maurois fueron novelistas, excelentes cultivadores de la ficción narrativa, y partiendo de esta práctica compararon biografía y novela. No era una comparación gratuita: los nuevos objetivos de la biografía exigían nuevos métodos formales y las técnicas de la novela -<el trazo firme de la expresión novelística>, acertó Antonio Marichalar- los aportaron.

El planteamiento de Maurois en *Aspectos de la biografía* no pretendía invalidar la biografía como género (de hecho había escrito biografías excelentes y las seguiría escribiendo excelentes: las vidas de Shelley, Byron o Dickens), sino que trataba de delimitar el ámbito de verdad al que aspiraba el género partiendo de su experiencia como creador. La biografía debía asumir su carácter de tentativa ya que opera siempre en el terreno de las hipótesis: el biógrafo tiene la obligación epistemológica de ubicarse en una limitación consciente. Enfrentarse con la vida del otro implica aceptar que difícilmente podrá pisar sobre terreno seguro si aquello que pretende es describir la personalidad de un individuo.

Acercamiento a la novela, conversión a la potencialidad de verdad del arte. El objetivo de la “nueva biografía”, lo he dicho ya, fue la creación de una forma artística como vehículo idóneo para el relato de una vida. Aspectos literarios y extraliterarios condicionaron este cambio. El sagaz y brillante Marichalar lo observó y contó con claridad: <Halla, pues, la biografía en nuestro tiempo el ambiente propicio y, además, refinado el instrumento>. No sabría ni

pretendo delimitar las características ambientales del momento que facilitaron la renovación del género. Sí me interesará describir en qué consistió el refinamiento instrumental y es el propio Marichalar quien lo señaló: <La técnica ha variado, merced a los métodos de investigación psicológica. Ellos, y el trazo firme de la expresión novelística, contribuyen al auge de las “vidas” más que a la erudición o la fantasía>¹⁰. El acercamiento a la novela y la preponderancia que iba ganando la psicología explican el empujón que vivió la biografía durante el período comprendido entre las dos guerras mundiales.

“Las vidas de Lytton Strachey”, el artículo de Marichalar al que pertenece la cita anterior, formó parte de la fundamental recopilación *Mentira desnuda. Hitos* (1933), pero la primera versión se había publicado el año 1928 en la *Revista de Occidente* como presentación de la traducción de *El fin del general Gordon* (una de las cuatro biografías de diversa extensión que conforman *Victorianos eminentes*). La *Revista de Occidente* se convirtió en el foro intelectual español en el que el debate sobre la biografía y sus ramificaciones fue más ampliamente tratado, con mayor rigor y extensión. Este dato no tiene una importancia menor ya que la revista no sólo fue <el gran acontecimiento cultural de la época>, sino que la empresa de Ortega también <logró dictar los criterios culturales del país>¹¹.

El papel de José Ortega y Gasset en el desarrollo del género biográfico en España es capital. El autor de *La rebelión de las masas* no sólo fomentó el debate de ideas sobre este género literario en su revista, sino que también impulsó la colección “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX” y reflexionó sobre la biografía aportando argumentos, de gran valía conceptual, en el contexto europeo. Desde el punto de vista teórico, Ortega será uno de los mentores del género en España. Desde el punto de vista estilístico, como espero mostrar, Gómez de la Serna también ejerció su magisterio.

Ortega opinaba que <en los últimos cincuenta años tal vez nada ha progresado tanto en Europa como el saber de almas>. Los escritores que estaban bajo su amparo intelectual (muchos de los cuales fueron los

¹⁰ Antonio Marichalar: “Las vidas de Lytton Strachey”, *Ensayos literarios*, pág. 129.

¹¹ Luis Fernández Cifuentes: *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, 1982, pág. 261.

encargados de renovar el género en España) lo hubieran suscrito sin dudarlo. En paralelo, Eugenio D'Ors, durante la segunda mitad de los años veinte, iba esbozando su teoría psicológica de la “vida angélica” y trataba de dar con una categoría que no limitara la verdad más profunda del hombre a la inconsciencia; la motivación de las biografías que escribió entonces responden al estado seminal de una personalísima reflexión que veremos encarnada cuando describa las características de *El vivir de Goya*.

Palpitaciones de los tiempos. A principios de los años veinte del siglo pasado, los avances de la psicología renovaron la ilusión de conocimiento del <alma> (para decirlo con Ortega), del <yo y el sujeto> (para decirlo, ahora, con Castilla del Pino), una ilusión que el arte y la filosofía contemporánea habían desmentido. Vuelvo otra vez a Marichalar: <tanto la ciencia como la pintura y la literatura modernas tienden a intentar una síntesis, luego de la terrible desintegración que realizaron>. Fue sobre todo el psicoanálisis -primero sistematizando ideas latentes pero desatendidas por la psicología “prefreudiana” y aventurándose después en la descripción del subconsciente- la teoría que alimentó esta posibilidad¹². La multiplicidad del yo –avalada por el casi programático “je est un autre” de Arthur Rimbaud y hecha imagen con la desfiguración de la realidad cubista- quedó en suspenso durante una temporada mientras que la propuesta de Freud irradiaba desde Viena con fuerza por Occidente. Era una respuesta, un modelo, que los europeos cultos hicieron suyo tras el marasmo de la contienda mundial.

Freud era una de las puntas del iceberg que mostraba el fin de las seguridades sobre las que se había fundamentado Occidente. Pero la fractura se manifestaba en multitud de frentes. También en el literario, en el desarrollo de la prosa narrativa.

El modelo novelístico que en España entra en crisis a finales de los años veinte (cuando la biografía adquiere un papel predominante en la narrativa en lengua castellana) es un modelo que nace de otra crisis. A principios de la década de 1910, Ortega y Gasset, con la descarga irónica de la última frase de las *Meditaciones del Quijote* (<Una noche en el *Père Lachaise*, Bouvard y

¹² <La virtud o el pecado de Freud fue articular y hacer operativas ideas latentes en la atmósfera cultural vienesa>. Josep Casals, en el reciente *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, ha descrito la fragua del pensamiento de Sigmund Freud.

Pécuchet entierran la poesía –en honor a la verosimilitud y el determinismo>), certificaba el descrédito de las verdades ontológicas sobre las que se había asentado la novela decimonónica. Gómez de la Serna, en *Goya* (1928), seguía instalado en el espíritu de ataque al naturalismo de hacía casi veinte años:

Después de una época naturalista en que ha querido encuadrarse todo en la matemática de su nitidez, tenemos que bifurcar esa realidad, que extralimitarla, que tremulecerla¹³.

Cuando se invalida la noción de un sujeto unívoco y Bergson cuestiona la vivencia del tiempo, la mimesis de lo real deja de ser garantía de verdad literaria. Los fundamentos de Occidente, repito, se están resquebrajando. Ante la crisis, la novela no dio un paso atrás. Fagocita el estado de crisis para renacer sobre sus cenizas. El discurso tradicional, lógico, se desintegra metamorfoseándose en un abanico de soluciones discursivas que reflejan la inestabilidad epistemológica que presidió la cultura de la primera mitad del siglo. En los prosistas españoles de las vanguardias históricas puede escucharse el eco de este resquebrajamiento.

Este es el contexto donde Strachey y sus discípulos deberán operar. No se amilanan ni tampoco se llevarán a engaño. Cuando con sus libros la biografía adquiera una consideración destacada dentro de los géneros literarios, los lectores preparados ya sabrán que entre el sujeto biográfico y el sujeto histórico la distancia es insalvable. Y es que no sólo se han cuestionando las categorías del sujeto y el tiempo. Los escritores también asumirán que existe una frontera insalvable entre el lenguaje y la realidad. El conocimiento biográfico es, pues, una tentativa. Un simulacro –el arte es siempre simulacro- que ha aceptado, junto al resto de manifestaciones artísticas modernas, que <lo real no es una entidad ontológica sino epistemológica que no preexiste a la conciencia que le da forma y sentido>¹⁴.

Al reseñar *Aspectos de la biografía* de André Maurois, Benjamín Jarnés lo decía sintetizado: <La vida es incoherente. Pedimos que una biografía no lo

¹³ Ramón Gómez de la Serna: *Goya en Biografías de pintores, Retratos y biografías III*, O.C. XVIII (ed. Ioana Zlotescu), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001, pág. 159.

¹⁴ Domingo Ródenas: *Proceder a sabiendas: antología de la narrativa de vanguardia española, 1923-1936*, Península, 1997, pág. 20.

sea, que estructure, que intente estructurar lo que fue tantas veces mero fruto del acaso...>. La importancia de la estructura no es, por tanto, asunto menor. La narración, que es discurso en el tiempo, debe cerrarse y una vez que se cierra adquiere una estructura determinada. Sólo así lo caótico de la realidad puede transmutarse en simulacro de conocimiento.

Los nuevos biógrafos apuestan, pues, a conciencia, por un simulacro. Apuestan por una construcción literaria. Entienden que es la mejor forma de conocimiento del hombre concreto. Frente al mundo incognoscible que queda más allá del lenguaje, levantan una estructura hecha de palabras que permite superar las limitaciones epistemológicas impuestas por la realidad. Se trata de consolidar seguridades, aunque sean precarias, artificiales. La fórmula que renueva la ilusión de conocimiento mediante la palabra la daría, después, Paul Ricoeur: la única identidad del sujeto es la narrativa. Palabra en el tiempo, reconstrucción de la memoria que nos singulariza mediante la narración.

Si el ser es tiempo y sólo podemos contemplar el tiempo apoyados por la narración, la narración se convierte también en el molde desde el que tratar de conocer al sujeto. Esta es y no otra la fundamentación ontológica que convierte la novela, la biografía o la autobiografía, en artefactos refinados para tratar de conocer al hombre. Una bocanada de aire cuando la posibilidad del conocimiento ha naufragado. Un alto en el camino antes de convertir al hombre tan sólo en una pluralidad de discursos.