

## FILOSOFIA Y NOVELA

**F**ILOSOFIA y novela se extrañan. Y, sin embargo, un filósofo—que sí lo es—Sartre, ha escrito novelas de éxito sorprendente. No discutiremos el juicio que nos merecen las novelas de Sartre, porque sería ir demasiado lejos. Pero lo cierto es que las novelas de Sartre están dentro de su curva filosófica. Más sencillo: Sartre ha hecho filosofía *con* sus novelas y no sólo *en* sus novelas. Y esta reflexión es suficiente para enfrentarnos con el tema. Entre nosotros Ortega ha dejado páginas abundantes sobre la novela. Ha intentado una definición de este género literario, y sabido es que cuando un filósofo pretende y anuncia que persigue una definición es que su propósito es filosófico.

Sea primero Ortega. Después de muchas páginas nuestro filósofo confiesa que es indocto en materia de novelas y que no pretende adoctrinar a nadie. Pero las dos frases no pueden ir juntas. Porque el no querer adoctrinar a nadie es una postura muy respetable, pero el intentar una definición de una materia en la que se reconoce y se demuestra que se es indocto no resulta filosóficamente correcto. Sin embargo, la primera frase de Ortega, filosóficamente peligrosa pero encantadora en unos tiempos en los que todos—filósofos o no—creen entender de todo, se absuelve de la censura. Ya diremos más adelante que lo que a Ortega le ha acontecido es que no ha acertado a distinguir los tipos de nove-



la y sus características, en cuyo esclarecimiento ha escrito páginas luminosas bien recientemente Baquero Goyanes.

Ortega atiende al fondo y a la forma, para que la novela se abra a una definición. Es claro que en cualquier género literario—no sólo en la novela—se presenta el problema. Y es previo a cualquier otra consideración. Pues bien, Ortega, con la mirada y la pluma puestas en la novela, se decide por una distinción que no exija ni permita la separación posible. Algo así—y perdónenme los lectores—como la distinción que los filósofos tomistas establecen con uñas y garfios entre la esencia y la existencia de los entes finitos reales actuales. Ya sé que a Ortega no le va a agradar la comparación, pero es lo suficientemente sugeridora para el tema. La forma es la expresión del fondo. La frase perogrullesca es de una exactitud prodigiosa si se la analiza. Y es lástima que, como epílogo, no la leamos en Ortega, siendo así que resume fielmente su pensamiento. La forma—decía Flaubert y repite Ortega—sale del fondo como el calor del fuego. La forma es el órgano, y el fondo la función que le va creando. Cómo puede una función ir formando el órgano es cosa que anda siempre tentando la literatura orteguiana. Acaso su encanto—el encanto de su prosa—se deba preferentemente a este procedimiento. Y aquí sí que no nos es posible encontrar una metáfora escolástica, aunque no nos sea difícil dar con ella si nos decidimos por la filosofía moderna, o por la ciencia biológica actual, según las cuales la función crea el órgano; de semejante manera como la historia forma o crea la naturaleza, resolviendo al hombre y a su naturaleza en fenomenidad histórica.

Ortega sigue el método que nosotros propusimos en otras páginas para estudiar la esencia del arte. Acepta y estudia las características que presentan unas novelas habidas por todos como tales. Y se fija en las escritas por Cervantes. La primera sorpresa nace cuando observa que en *El amante liberal*, por ejemplo, los sucesos que se narran son inverosímiles, irreales, inventados; al paso que los hechos y los protagonistas de *Rinconete*, por atenernos a otro ejemplo, son reales, actuales, minuciosos. La conclusión parece obligada: el carácter de invención y de realidad, de verosimilitud o de ficción irreal no es el que nos esclarecerá el tema. No pertenece ni al género ni a la diferencia específica. Pero, como ya habrán sospechado los lectores acostumbrados a las páginas de nuestro filósofo, no es ésta la deducción que él obtiene. Ortega entiende que la novela ha de trabajar con tipos actuales, extrapoéticos y extraépicos. Los personajes de la novela no pueden ser míticos, han de ser circuns-



tanciales del autor y del lector; pero en el sentido que la palabra «circunstancia» adquiere en Ortega. La calle, no el mito, es la cantera novelística.

Este criterio de valoración nos lleva a una revisión histórica de la novela. Para Ortega la novela griega no es más que historia corrompida. Es decir, no es novela. Su apreciación la fundamenta con una sugerencia interesante, aunque no del todo original: la historia, como los temas de imaginación, se desarrollan por narraciones; en cambio, la novela, la verdadera novela—verdadera, es decir auténtica—, describe. Lo que en la novela interesa es lo que interesa a la novela—podríamos decir—; y lo que interesa a la novela es la descripción, *reduplicative ut talis*; no lo descrito en ella. Es como un triunfo de la forma y de una peculiaridad de la misma. Más cauto que Ortega se muestra Menéndez Pelayo, al personificar el genio de la novela antes de la novela misma en Luciano, y al admitir diversos aspectos de novela, que permiten un estudio más luminoso y real que el de Ortega. Por lo demás, creemos que en este asunto no puede decir él de sí mismo, ni otros de él, que sea D. Marcelino indoc-to en la materia. Y es que, a veces, Ortega, que ha levantado el vuelo a tantas aves de la imaginación y de la realidad, ha desorientado con sus silbos el reposo feliz y sosegado de algunos temas.

Cuando Ortega se pregunta por la novela de aventuras, por la novela de imaginación, de ficción, encuentra una respuesta sutil para que no se quiebre el hilo de sus reflexiones. La realidad—material único de la novela—puede abrirse —nos dice— para dar cabida al continente imaginario y servirle de soporte. La novela realista—es decir, la novela—nace frente a la llamada novela imaginaria llevando dentro de sí la aventura, porque necesita del espejismo. Más claro: la novela de aventura no es propiamente novela, porque narra, porque se entretiene con la aventura como objeto, mientras que la realista describe el proceso mismo. Y esta descripción es lo que se entiende por novela. Si nos fuera lícito entrometernos en la cuestión con observaciones personales otra vez, diríamos nuestra palabra: Ortega considera la vida real como una original aventura, como una síntesis de tragedia y comedia. El predominio de uno u otro elemento es el que determina los géneros. Así resulta que *Madame Bovary*, por citar una sola, es un Don Quijote con faldas y un mínimo de tragedia sobre el alma. ¡Singular concepción, a la que no es extraño el mismo Flaubert, que nos convierte en filosofía cualquier ocurrencia! Ortega, que se percata con súbita inspiración del alcance de sus



afirmaciones, entretiene después su pluma en bordar frases para denunciar el pésimo influjo del positivismo sobre la novela, agusanándola. El positivismo—viene a resumir Ortega—destruye la aventura que la ventura o desdicha de nuestro vivir esconden siempre. Y es claro que esta negación es opuesta a la novela misma y a su perdurabilidad.

Ahora ya se entiende por qué la novela es un género mortecino. Es que la realidad ha ensayado todos los posibles caminos de su aventura. No hay temas nuevos, no puede haberlos. Cuando se dice que la temática de Dostoyevski es original, se yerra. Lo original es su forma, por más que no haya sido debidamente atendida. En ella—en la forma—vive y perdura el material.

Cuando Ortega escribía estas reflexiones, el existencialismo apenas había apuntado. Heidegger publica su primera obra en 1914; es decir, en el año de las primeras sugerencias orteguianas. Y el *Sein und Zeit* algunos meses más tarde de que Ortega lanzara *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. Pero el existencialismo en su expresión novelística es posterior. Sartre, que es entre los existencialistas, el que mejor le personifica, nace el 21 de junio de 1905; y es en 1938 cuando el editor Gallimard acepta el ensayo sartreano, que pasará a ser la novela ejemplar del existencialismo.

Es curioso y significativo lo que aconteció con este libro. Como no lo he visto recogido por ningún autor español, bien merece recordación la anécdota. Ilumina, por sí sola, un aspecto de la novelística existencialista. Sartre presentó su obra al editor como un ensayo filosófico, riguroso de estilo y hondo de contenido. Fue el editor el que se comprometió a editarlo, si Sartre aceptaba la condición de que, como subtítulo, llevara esta inscripción: *novela*. No le movía a ello una atenta consideración del original que se le presentaba, sino la atracción que podía ejercer sobre los posibles lectores. Y no se engañó. Hoy *La náusea* es, por obra e ingenio del editor, una novela existencialista.

Después de su lectura nos percatamos de que—contrariamente a lo que pensaba Ortega—la aventura humana y las posibles realidades no se han agotado en lo que atañe a su conversión en materia de novela. Y no sólo en su discurso aparental, sino en la interpretación a que necesariamente se halla sometida en opinión de Ortega, nuestra y de Sartre.

Por cortesía con los lectores hemos de olvidar el análisis de la experiencia central de la filosofía existencialista traducida con una fuerza y claridad inigualable—es Waehlens quien lo dice—en *La náusea*. Pero



no nos es lícito callar algunos sugerimientos suscitados por su lectura; reiterada para mejor entender y abreviar el tema de este ensayo que tiende a poner de manifiesto las analogías con uno de los dos tipos de novela, desvelado por Baquero Goyanes en un penetrante estudio, sin atender, porque no hacía al caso, a la obra que ahora nos ocupa.

A mi entender la novela existencialista retarda el posible retorno a una novela de acción, enriquecida con la experiencia psicológica en la que sería maestro Graham Greene. Si la novela psicológica viene a ser un aspecto singular de lo que pudiéramos denominar novela filosófica, habremos de decir que novela psicológica ejemplar es la novela existencialista, y más concretamente las novelas de Jean-Paul Sartre. Si esta modalidad existencialista triunfara, el retorno a una novela de acción sería una falsa alarma. Con todo, el hecho de la novela existencialista es una fuente de meditaciones para el filósofo, que puede contemplar cómo la novela psicológica mete sus raíces no en la acción como mero despliegue, sino en la acción como puro proyecto existencial.

Es toda la existencia de los personajes la que cambia de signo y de valor. La corriente misma de la existencia está ontologizada—si cabe hablar así—en la pura contingencia, que sería la verdadera y única esencia. Y esta esencia es la gratuidad perfecta, ante la cual la náusea es el verdadero talante. Hay, pues, que acertar con el tono, con el estilo y con las palabras, urgidas por un previo estado de ánimo que se confunde o se explicita en la acción. El estar *de más* en el mundo es lo que explica el mundo y lo que en el mundo es y somos. La novela aparece así como una forma explicativa de la existencia auténtica y una expresión condenatoria de la existencia inauténtica. En la novela existencialista—así piensan los existencialistas—la finitud del hombre es superada, mejor que en cualquier otro género literario como no sea el teatro, o genialmente en la poesía.

Concluyamos diciendo que no han sido los filósofos, hasta hoy, muy afortunados en el análisis de la novela. En cambio se encuentran apreciaciones muy sutiles en otro género de pensadores. El desenfoque de Ortega es significativo a este respecto. En otro estudio denunciamos el apriorismo de Ortega al enjuiciar a novelistas como Miró. Hoy hemos de repetir que las modalidades de la novela exigen una mirada más amplia, para que todas ellas quepan en un ángulo de visión que pretenda ser correcto.

