

Ortega y Baroja frente a la novela

POR

MARIANO BAQUERO GOYANES

Catedrático de Historia de la Literatura Española

I

Alguna vez he señalado la fecha —aproximada— de 1920 como una de las más significativas, quizás, con relación al revolucionario sesgo que la novela ha tomado en nuestro siglo. Tan revolucionario —entendiendo por revolución literaria, en este concreto campo, aquella que suponía un voluntario distanciamiento y hasta rechazo de las maneras narrativas del XIX—, que hizo creer entonces a muchos críticos y lectores en la decadencia de la novela, género en el que parecía irse cumpliendo lo que Wladimir Weidlé llamó bellamente el *crepúsculo de los mundos imaginarios*.

Hoy, mediado el siglo que, según tan funestos augurios, había de caracterizarse por la desaparición de la novela del mapa de los géneros literarios, cabe examinar con más tranquilidad el hecho y tratar de explicar, en lo posible, el porqué de la zozobra surgida en torno al destino de un género cuya vida no nos parece hoy tan amenazada como pudo creerse hacia 1920.

En ese intento de explicación habría indudablemente que manejar ciertas consideraciones históricas, conocidas desde luego, pero tal vez no siempre recordadas con la debida oportunidad.

Un recuerdo somero de cuál fué, en líneas generales, la historia del arte novelesco en los siglos más próximos al nuestro, nos hace ver que, bajo la dictadura estética del neoclasicismo dieciochesco, la novela, como creación literaria que no había tenido cabida en la *Poética* de Aristóteles,

continuó siendo un género si no proscrito, indigno al menos de ser alineado junto a los géneros nobles (epopeya, tragedia, etc.). Tal prevención antinovelesca pesó, incluso, sobre mentalidades tan libres y revolucionarias en otros aspectos como la de Voltaire, cultivador él mismo del género en algunos de los más ingeniosos y ágiles relatos de su siglo. (Recuérdese, sin embargo, como la índole de esos relatos volterianos los convertía realmente en sátiras narrativas. La sátira sí era un género con prestigio clásico).

Por contraste, el siglo XIX, a raíz de la intensa mutación romántica, será el siglo de la novela, por más que en algunos de sus hombres —y lo que es más curioso, en novelistas como Don Juan Valera en España—, se prolongue en cierto modo la actitud dieciochesca de menosprecio de la novela. Pero este género alcanzó entonces un tan continuado cultivo y un punto de madurez tal, que hoy podemos decir sin demasiado temor a la exageración, que el XIX es, referido a la novela, el siglo clásico por excelencia. Los clásicos de todas las literaturas en el arte del relato, hay que buscarlos indudablemente en ese siglo, ya se llamen Dickens o Thackeray, Stendhal, Balzac o Flaubert, Manzoni o Fogazzaro, Dostoyewsky o Tolstoy, Hawthorne o Melville, Galdós o *Clarín*.

Lo conseguido por escritores como estos fué lo que, hacia la segunda decena de nuestro siglo, hizo pensar, por comparación y por contraste, en la novela como género en crisis o en plena decadencia. Y de una forma u otra, querámoslo o no, con admiración o con protesta, esos escritores gravitan aún, como modelos a seguir o a rechazar, en las últimas generaciones de novelistas. No se puede realmente hablar de *desconocimiento* de tales escritores, sin incurrir en cierto modo en el riesgo de la *pose*, en el amaneramiento del intuitivismo, del *infantilismo* narrativo, padecido en algún sector de la joven novela española.

El anticlasicismo de la novela de nuestro siglo es uno de los factores que quizás puedan ayudar a entender las discusiones surgidas en torno a su crisis o decadencia. Recuérdese que para las sensibilidades neoclásicas rezagadas sólo locura y degeneración había en el teatro romántico, desligado de toda suerte de trabas y construído con técnica y expresiones distintas a las que hasta entonces habían dominado a manera de normas absolutas.

Y esto no quiere decir que la novela de nuestro siglo sea siempre, en todos sus autores, e incluso en los más representativos, algo así como el envés de la novela del XIX. Si en ciertos aspectos se separa de ella, en otros es continuación suya, tal como ocurre no sólo en los que cabría considerar más sustanciales e inmodificables con el paso del tiempo, sino también en algunos —v.gr., el uso del monólogo interior, preludiado en algunas pági-

nas de Dickens, Tolstoy, *Clarín*— que pudiéramos creer exclusivos de nuestro siglo.

Pero mutaciones como las descritas por Ortega y Gasset en su estudio de 1925, *Ideas sobre la novela*, arrojan bastante luz sobre las distancias de todo tipo que empezaban a marcarse entre la novela del XIX y la de nuestro siglo. Si la novela había sido en principio el arte de narrar, para convertirse luego en el de describir y finalmente —según Ortega— en el de presentar, es preciso reconocer que en nuestra época la técnica presentativa no sólo no ha decrecido, sino que, intensificándose, ha dado lugar a las novelas-testimonio y novelas-situación del arte que solemos llamar comprometido. En otras páginas me he ocupado brevemente de este sesgo de la novela europea y americana actual, presentativa hasta el máximo grado, el de la caótica novela existencial a lo Sartre que nos da los sucesos desorganizados y como exigiendo la interpretación y colaboración del lector, y la novela faulkneriana que no se contenta ya con el simple presentar, sino que, avanzando y complicándose, supone un *ocultar* o un *presentar ocultando*. Tal técnica exige más aún del lector —de su atención, de su tensión— que la entrañada en la simple novela presentativa. Si Dostoyewsky —como certeramente apuntó Ortega— se caracteriza por *no definir*, con la consiguiente desorientación del lector que, en muchas ocasiones, no sabe a qué atenerse respecto a la bondad o maldad de los personajes, tan complejos son estos, Faulkner emplea una técnica más difícil aun, puesto que la *no definición*, la oscuridad, alcanza no sólo a los personajes, a sus psicologías, sino, sobre todo, a los mismos sucesos. Es un arte novelesco, el suyo, hecho de ocultaciones, de alusiones, de reticencias.

Sí, evidentemente, la novela de nuestro siglo, aunque hija de la del XIX en muchos aspectos es, en otros, una especie de hija rebelde que busca nuevos caminos y nuevas formas expresivas. Como siempre suele ocurrir, tras el ademán clásico viene el gesto revolucionario. Y el clasicismo en este caso —por curiosa paradoja— hay que buscarlo en una creación literaria con origen romántico: la novela, que en el XIX surgió triunfalmente como réplica a las negaciones neoclásicas, como género ligado —contradictoriamente— al sueño, a la imaginación fabulosa, y también a la realidad y a la observación de lo cotidiano.

II

Importa tener presente ese rango clásico de la novela del XIX, para mejor situar dos interesantes posturas españolas de 1925. Una es la ya citada de Ortega en sus *Ideas sobre la novela*. Otra, la de Pío Baroja en su prólogo a *La nave de los locos*; prólogo que, en definitiva, no es sino una réplica a las teorías orteguianas expuestas en la citada obra.

Del organizado y trabado conjunto de ideas de Ortega, y del interesante pero desorganizado prólogo de Baroja, voy a destacar en estas páginas dos conceptos que me parecen de suma importancia referidos al género novelesco: su *hermetismo* y su *permeabilidad*.

Son dos conceptos en apariencia opuestos, debido el primero a Ortega, y el segundo a Baroja, que, al tiempo que definen bien dos decisivos rasgos o aspectos de la novela, definen, con igual precisión, los respectivos talentos de sus dos creadores.

Para proceder con cierto orden me apresuraré a advertir que la oposición de estos dos conceptos es más aparente que real. Recordemos que el concepto orteguiano está referido a las relaciones del lector con la novela. Esta debe ser hermética en cuanto a su capacidad de apresar en un recinto de ficción al lector, con olvido momentáneo del real ambiente de su circunstancia individual.

En cambio, el concepto barojiano de *permeabilidad* está referido a las relaciones de la novela con los restantes géneros literarios y aun con todo lo que no es ella misma —vida, política, sociología, etc.—. E incluso con el lector, pero no en el sentido de Ortega, sino en el del lector, como un aspecto más de la vida, tan amplia y compleja, que para Baroja ha de estar en constante comunicación con la novela.

Dicho de otra manera —y aun a riesgo de deformar con mi glosa el pensamiento orteguiano y el barojiano—, podríamos apuntar aquí que, si para Ortega, la novela es un género que incomunica al lector con su mun-

do habitual por virtud de su condición hermética y por lo tupido de su estructura; para Baroja la novela es el género comunicable por excelencia; es decir, susceptible de parentesco y cruce con los restantes géneros literarios —poesía, teatro, ensayo, etc.—, y, en general, con todo lo que a su alrededor vive y alienta. Todo puede penetrar en el cuerpo de la novela a través de su extrema porosidad.

Si Baroja hace excesivo hincapié en la *permeabilidad* de la novela, es, en cierto modo, como réplica a la definición orteguiana del *hermetismo* narrativo. Pero también como defensa o explicación de su personal manera narrativa, apoyada no en la limitación, sino en la abertura total de horizontes, en el vagabundeo temático e ideológico, es decir, en la máxima porosidad y en la deliberada evitación de todo lo que signifique orden o regla.

En cambio, Ortega llega al concepto de la novela como género hermético, tras pasar por el análisis comparativo del teatro español y francés seiscentistas. Ortega cree en la técnica, en los valores formales y hasta en la adopción *sui generis*, por parte de la novela, de las tres unidades de la tragedia clásica: «*La concentración de la trama en tiempo y lugar, característica de la técnica de Dostoyewsky, nos hace pensar en un sentido insospechado que recobran las venerables unidades de la tragedia clásica. Esta norma que invitaba, sin que se supiese por qué, a una continencia y limitación, aparece ahora como un fértil recurso para obtener esa interna densidad, esa como presión atmosférica dentro del volumen novelesco*».

La teoría de Ortega es interesante referida no sólo a la novela, sino también a la propia figura ideológica de su sustentador. Pues éste, aunque por tantas cosas —devoción por Góngora, genial uso de la metáfora, etcétera—, parezca poseer un talante romántico, se nos aparece en otros muchos y decisivos aspectos como un hombre clásico, o, mejor aún, como un superador —a la manera humanística, goethiana— de la antinomia romanticismo-clasicismo. Las cualidades de orden, lucidez, rigor, claridad expositiva, sobria elegancia formal, por todos reconocidas en el pensamiento y expresión de Ortega, son precisamente aquellas que, unánimemente también, suelen asignarse a la mentalidad y estilo clásicos. Claro es que el clasicismo de Ortega, como auténtico y vital, nada tiene que ver con las frigdeces y geometrías que, para algunos, pasan por inamovibles emblemas de clasicidad.

No, el clasicismo de Ortega hay que pulsarlo de otra manera, hecho no tanto de dogmatismos y cánones inflexibles, como de orden mental y ardor humanístico. Ya se trate de su actitud frente al tema de las masas, o el de Andalucía, o frente a este de la novela, lo cierto es que, casi siempre, esa actitud, apuradas sus últimas consecuencias, suele encajar mejor

dentro de la mentalidad clásica, humanística y minoritaria, que dentro de la tumultuosamente romántica. Si —de una manera simplista— hubiéramos de buscar un adjetivo definitorio del talante orteguiano, tal vez el más repetido por el filósofo, éste sería probablemente *rigoroso*. Es decir, el más significativo desde el punto de vista que ahora nos interesa.

No se crea que apunto todo esto a manera de caprichosa digresión, sino para mejor exponer mi interpretación del ensayo orteguiano, *Ideas sobre la novela*. Ahora, a la distancia de más de treinta años, veo ese estudio aparecido en 1925, como una consecuencia del clasicismo de Ortega referido al trance en que se encontraba la novela en el momento de desgajarse de la tradición clásica del género, representada por la mejor literatura narrativa del XIX. Recuérdese la condición en cierto modo de apéndice de *La deshumanización del arte* que presentan tales *Ideas*, y aún se comprenderá mejor la manera con que Ortega se situó frente a ese doble fenómeno de su época.

Y no es que sea factible en la novela la deshumanización dable en las artes plásticas —admitirla sería tanto como admitir la *desnovelización* de un género que se nutre exclusivamente de la aventura humana, y que no puede sustituir al protagonista-hombre por ninguna otra especie de expresión artística—, pero, en cierto modo, sí cabe considerar que la novela apoyada más en la técnica que en la pasión, la novela que podríamos llamar de laboratorio, realizada fría y casi matemáticamente, equivale a una novela deshumanizada, por cuanto en ella el hombre y sus hechos sólo son pretexto y no causa de la invención novelesca. Una novela deshumanizada sería aquella en que el narrador se ha servido de unos lances y de unos seres, no por sí mismos, sino sólo en función del virtuosismo técnico que le permiten manejar. (Un caso distinto de *deshumanización* vendría dado por la pretensión teórica de un cierto sector de la joven novela francesa, y en especial de uno de sus más destacados cultivadores, Alain Robbe-Grillet, el cual ha hablado alguna vez de su empeño por escribir novelas sin historia ni personajes).

Si nos fijamos en los modelos novelescos que Ortega, en ese ensayo y en otras páginas suyas, suele citar, nos encontraremos con verdaderos clásicos del género: Dickens, Stendhal, Flaubert, y, naturalmente, al frente de todos, Cervantes.

Recuérdese también que el ejemplo de que Ortega se sirve para exponer su definición de la novela como género hermético, no es otro que *La Cartuja de Parma*, de Stendhal, es decir, una verdadera obra clásica, considerada novelescamente.

Pero aún hay más. La acción concedida por Ortega, en sus *Ideas*, a Dostoyewsky —el escritor sobre el que, realmente, gira todo el ensayo—

nos hace ver asimismo que es otro de los grandes clásicos del XIX el narrador elegido por el ensayista para exponer su tesis de la mutación *describir-presentar* en el arte novelesco. Dostoyewsky es, efectivamente, el escritor que abre nuevos caminos al género, es el escritor que, en cierto modo, cabe considerar padre y precursor de la novela contemporánea. Pero, al mismo tiempo, es uno de los grandes clásicos del XIX, y su construcción novelesca responde en lo sustancial a las técnicas y estructuras de la época. (En Dostoyewsky, como en Dickens o en Galdós, está latente, enriquecido, transformado, pero perceptible, uno de los géneros más cultivados en su siglo: el folletín. Buena parte de los *Episodios Nacionales*, *Crimen y castigo*, y *Oliverio Twist*, reducidos a lo más externo, son, evidentemente, inequívocos folletines).

Incluso Proust, otro gran precursor —hasta un punto tal que, como muchas veces se ha dicho, cabe considerar su *Recherche* con el *Úlyses* de Joyce, las obras más significativas con relación al sesgo de la novela del XX— es, a la par, un gran continuador de cierta tradición o manera narrativa —hecha de lentitud y ahincado análisis psicológico—, muy francesa, interiorista y a la vez muy atenta a los altos niveles sociales de las distintas épocas. Del *Adolphe*, de Benjamín Constant, a la *Recherche*, de Proust, hay una enorme distancia que, sin embargo, no excluye un evidente parentesco, dado por la lucidez de la introspección psicológica puesta al servicio del análisis de la pasión amorosa, enormemente compleja en el caso de Proust, más compacta y unitaria en el de Constant.

Proust aún es un clásico ligable a la tradición narrativa del XIX. Pero un clásico que está dejando de serlo ya, y no por la intervención de lo elemental o demoníaco, como podría ser el caso de Dostoyewsky, sino por el quebrantamiento y deliberada ruptura de uno de los rasgos que dan precisamente clasicidad a la novela del XIX: un sentido del ritmo narrativo que el autor de la *Recherche* abandona para emplear un *tempo* más psicológico —y hasta más lírico, en ocasiones— que estrictamente novelesco. Si la gran serie narrativa de Proust era para Ortega *una novela paralítica*, es porque el pensador español valora aún el problema del ritmo novelesco en función de unos modelos clásicos, los del XIX.

La tan admirada *Cartuja de Parma* —modelo de novela hermética— posee, como otras novelas de Stendhal, un ritmo desigual y discontinuo, hecho de *acelerandos* y *ritardandos*, pero que siempre nos parece responde al desarrollo de la acción, dando, pues, sensación de vida y autenticidad.

No radica, por tanto, lo que podríamos llamar *clasicidad* de un ritmo narrativo en su caminar ordenado y sujeto a isócronas pausas. Recuérdese —por citar un muy significativo ejemplo español— el caso de *La Regenta* de Clarín, cuyo ritmo, hasta casi los últimos capítulos, es de una lentitud

tal que ha permitido la comparación con la manera de Proust, pero que, luego, se hace rápido hasta el estallido, en esos capítulos finales, según conviene a la índole y contenido de los mismos.

Insisto en todo esto, tan conocido, para reforzar mi interpretación de las *Ideas* de Ortega como una teoría de la novela, elaborada desde una perspectiva clásica, es decir, apoyada en los grandes modelos del XIX o de comienzos de siglo.

Hermetismo, limitación, perfección técnica, se nos aparecen entonces como una serie de rasgos clasicizantes que Ortega asignaba a la novela, en 1925.

III

Ortega, naturalmente, no dogmatizaba en sus *Ideas sobre la novela*. Más bien meditaba en voz alta y solicitaba la opinión de los novelistas. Uno de ellos, muy admirado por el filósofo y gran amigo suyo, había de dar la réplica en el mismo año 1925. Apareció en tal fecha *La nave de los locos*, de Pío Baroja, con un prólogo escrito por el propio novelista sobre teoría y técnica del género, en el que aparecen negadas rotundamente las definiciones de Ortega.

«Estas proposiciones —dice Baroja refiriéndose a las *Ideas*— son aproximadamente las siguientes:

La novela tiene que estar encajada en las tres unidades clásicas, hallarse aislada, como metida en un marco bien definido y cerrado.

La novela debe vivir en un ambiente muy limitado, debe ser un género lento, moroso, de escasa acción; tiene, por lo tanto, que presentar pocas figuras y éstas muy perfiladas.

El novelista no puede aspirar, según nuestro dogmatizador, a inventar una fábula nueva, y su única defensa será la manera, la perfección y la técnica.

Contra tales proposiciones, mi principal argumento es el ejemplo. Cito novelas, muchas, he sido gran lector de ellas, que cumplen estrictamente las reglas expuestas, y que, sin embargo, para nosotros, de común acuerdo, son estrictamente pesadas y aburridas. Cito luego otras que, sin las anteriores condiciones, son libros extraordinarios. Un ambiente limitado, de pocas figuras, es el de «La Regenta», de «Clarín» y de «Pepita Jiménez», de Valera; un ambiente ancho, extenso, y muchas figuras tiene «La Guerra y la paz», de Tolstoi: ¿Hay alguno que ponga las novelas de Clarín y de Valera sobre la de Tolstoi? No lo creo».

Cualquiera que conozca el ensayo de Ortega se dará cuenta, en seguida, de que Baroja esquematizó excesivamente las conclusiones a que llegó el

autor de las *Ideas*. Por otra parte, los títulos aducidos son desigualmente ejemplares. Creo que la alineación de *La Regenta* y de *Pepita Jiménez*, como novelas equivalentes, es absolutamente ilícita, entre otras razones porque la obra de Alas no es un relato de pocas figuras. ¿Cómo podría serlo una novela en la que el verdadero protagonista es toda una ciudad, y hasta un punto tal que algunos críticos han estimado que *Clarín* debería haber dado a su obra el título de *Vetusta*? No, no hay pocas figuras en *La Regenta*, sino que ocurre exactamente todo lo contrario. Creo que Baroja confundió *limitación* con *provincianismo*. El que Ortega, acordándose del *Lucien Leuwen*, de Stendhal, definiera la novela como *vida provinciana*, que angosta el horizonte del lector, que *apuebla* a éste, instalándole en un limitado recinto de ficción, fué, probablemente, lo que llevó a Baroja a citar *La Regenta* como paradigma de novela apoyada en un tema provinciano. Pero esta es una cosa, y otra es la cuestión de las pocas figuras, frente a la cual es absolutamente ilegítimo y nulo el ejemplo de la novela de Alas. Es evidente que ni esta ni *Pepita Jiménez* pueden compararse con *La Guerra y la Paz*, de Tolstoy. Pero la superior categoría de la obra rusa —para mi gusto, una de las mejores novelas de todos los tiempos— no radica, exclusivamente, en el hecho de que intervengan muchas figuras y en que la acción abarque mucho en el espacio y en el tiempo, puesto que, así establecida la comparación, referida sólo a lo cuantitativo, tendríamos que valorar altamente algunos novelones de Ponson du Terrail, Fernández y González, o Pérez Escrich, por el gran número de personajes que en ellos intervienen. Naturalmente, no es este factor —ni Baroja quería decir eso— lo que hace de *La Guerra y la Paz* una novela excepcional, sino más bien su dimensión épica, y, a la vez, por paradójico que resulte, su hermetismo. ¿Cómo podemos sentirnos apesados, encerrados, en un mundo novelesco de tan amplias proporciones? Pero la dificultad es más aparente que real. Se trata, efectivamente, de un mundo novelesco muy amplio, pero compartimentado. El gran talento de Tolstoy radica en el hecho de que sabe interesar al lector en todos esos limitados espacios que, yuxtapuestos y engranados, constituyen la gran urdimbre de la novela, en la que tan importante resulta Napoleón como el más humilde soldado ruso.

No, no es un problema de pocas o muchas figuras lo que confiere o quita calidad a una novela, y nunca Ortega o Baroja pudieron creer que aquí, en este factor, residiera un aspecto decisivo del género.

En muchas novelas actuales —recuérdese la trilogía *U.S.A.* de Dos Passos, o los relatos unanimistas de Romain, o los *Hoteles*, de Vicki Baum, o relatos españoles como *La Noria* y *La Colmena*— ha desaparecido el personaje central, sustituido por una colectividad como protago-

nista. Y, sin embargo, ninguna de esas novelas ha alcanzado la calidad de *La Guerra y la Paz*, de Tolstoy.

Tan verdadero es, por tanto, el aserto barojiano de que no pocas novelas con escasos personajes y limitados horizontes resultan pesadas, como el contrario de que no por ampliar horizontes y enriquecer el censo de personajes novelescos se consiguen siempre la calidad y el interés.

Creo que Baroja, en su réplica a Ortega, desorbitó el problema, y se dedicó, más que a tratar de la novela en general, a explicar o justificar su personal manera novelesca. Y conste que apunto esto no como reproche, pues me parece perfectamente legítima esa actitud. Lo apunto como una prueba más del tan comentado y conocido individualismo barojiano, concretado en lo que a teoría novelesca se refiere, en la defensa de la que él llama *permeabilidad* del género, identificable con su total flexibilidad e inobediencia a regla alguna.

Por eso decía antes que el interés e importancia de los dos ensayos de Ortega y de Baroja radican no sólo en lo que afecta al sesgo de la novela en general, sino también en lo que tienen de clave para conocer los muy distintos caracteres de sus autores.

Si el ensayo orteguiano podría ser encuadrable en una dirección de signo clasicizante, el de Baroja responde bien a los rasgos de romántico vagabundeo y afirmación de la personalidad, siempre en trance de rebeldía, que suelen asignarse al admirable quehacer literario del creador de *Zalacaín*.

La interpretación barojiana del género *novela* es esencialmente anticlásica. Recuérdense aquellas líneas del prólogo de *La nave de los locos*, en las que el autor dice: «*Existe la posibilidad de hacer una novela clara, limpia, serena, de arte puro, sin disquisiciones filosóficas, sin disertaciones ni análisis psicológicos, como una sonata de Mozart, pero es la posibilidad solamente, porque no sabemos de ninguna novela que se acerque a ese ideal*».

Su criterio es, pues, realista, y, referido a la novela, equivale a confesar que hay que aceptar ésta tal como es, impura estéticamente, cargada de preocupaciones extraliterarias, sumamente porosa y accesible, capaz de soportar todas las cargas que sobre ella quieran arrojarse —políticas, sociales, ideológicas, etc.—. En definitiva, *permeable*.

El anticlasicismo de Baroja queda bien patente en su definición de la novela incluíble entre *los oficios sin metro*, lo que, traducido técnicamente, equivale a reconocer que «*en la novela apenas hay arte de construir*». Tal consideración lleva a Baroja a decir seguidamente:

«*En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tienen reglas; un drama,*

sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento no se lo imagina uno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición.

Esto no quiere decir que no haya novelas que se puedan llamar parnasianas; las hay; a mí no me interesan gran cosa, pero las hay.

Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado».

Es evidente que, al defender Baroja tal anarquía novelesca, tal libertad creadora, defiende al mismo tiempo sus propias creaciones, ejemplo de la máxima flexibilidad y permeabilidad, admirables tantas veces, pero muy próximas frecuentemente al socorrido cajón de sastre en el que todo cabe.

Podrá parecernos hoy, por romántica, más actual la perspectiva de Baroja que la de Ortega, adoptada ésta frente a los modelos *clásicos* del XIX. Pero aun aceptando esa suma flexibilidad de la novela —que no es exclusiva de nuestro tiempo, sino que es connatural al género, lo ha sido siempre—, resultaría absurdo negar validez y actualidad a los juicios de Ortega.

No se trata de *normativizar*, por decirlo así, un género tan libre como la novela, pero sí de buscar algo que, en definitiva, equivalga en este género a ese resorte y fuente nutricia que suele hacer posible la vida de tantas manifestaciones artísticas: una tradición, un *algo* en que apoyarse, aunque sea para superarlo. La falta de una tradición novelesca en nuestra patria —rota, por inoperante o anticuada, la del XIX, tras la reacción noventayochista— es algo tan evidente que no necesita de nuevos comentarios. Compárese nuestro caso con el de la literatura inglesa en la cual la continuidad de una tradición narrativa desde el XVIII —De Föe, Sterne, Fielding— ha sido tan firme que ha permitido casi identificar el arte del buen narrar con el modo de ser anglosajón.

IV

Lo clásico y lo romántico —parece aceptarse hoy— son conceptos contradictorios sólo en apariencia, ya que sus interpenetraciones son frecuentes e intensas.

Por esta razón, sólo en apariencia, también, se oponen las tesis de Ortega y Baroja, aunque este último hubiera expresado sus ideas como amistosa réplica a las del primero.

La flexibilidad o permeabilidad del género *novela* no está reñida con sus limitaciones, con su *provincianismo* y su calidad hermética. Aunque unos conceptos, enfrentados con los otros, suenen a cosas contradictorias, que se repelen, lo cierto es que pertenecen a distintas esferas de relación y sólo adquieren sentido vistos dentro de ellas, y no en sus equívocos cruces y contactos.

¿Se opone en algo el que la novela sea un género tan flexible que admita los más dispares extremos, el más diverso contenido y las técnicas más complejas, al hecho de que, como quiera que sea, haya de poseer unas cualidades herméticas capaces de aprisionar al lector en su ámbito de ficción? Creo sinceramente que no, y que, por el contrario, la historia del género nos revela cómo la novela, a través de todas sus variantes y modalidades, ha aspirado siempre a lo mismo: a sustituir, en la imaginación del lector, un mundo real por un mundo ficticio. Se trata de una sustitución fugaz e incompleta, cuya duración e intensidad dependen de muy especiales circunstancias de cada lector.

Si Baroja rechazaba la definición orteguiana de la novela como género hermético, lo hacía, en parte, por estimar que en nuestro siglo, tan agitado, muy pocas personas serían capaces de dejarse apresar por una ficción hasta sentirse encerradas en ella. Al aludir Baroja al hecho de que una dama «*amable e inteligente*» le dijo que tuvo «*que hacer grandes esfuerzos para entrar*» en *Las Figuras de cera*, el novelista comentó:

«¿Cómo no va a resultar vago mi libro, u otro cualquiera, en un gran hotel, entre el ir y venir de la gente, el tomar el auto, el ir al restaurante, el acudir al teatro y el recibir visitas, sin poder tener un momento de recogimiento y reposo?» «¿A qué político que vaya a defender su gestión en el Parlamento, a qué bolsista que marche a la Bolsa a ver una cotización de la que depende su fortuna, a qué hombre a quien le van a hacer una operación grave le entretiene una novela? A nadie». Y también: «Si a la gente actual metida en un mecanicismo constante, mecanicismo que llena la vida de superficialidades y no cansa del todo, se pretende arrastrarla y encerrarla en un pequeño mundo, estático y hermético, aunque sea bello, se puede tener la seguridad de que se opondrá».

Pero este hecho —la existencia de gentes refractarias a la seducción y poder absorbente de la novela— nada tiene que ver con la indudable calidad hermética del género en sus mejores manifestaciones. Recuérdesse que Ortega asigna ese carácter sólo a las grandes creaciones narrativas:

«Observémonos en el momento en que damos fin a la lectura de una gran novela [en este caso, *La Cartuja de Parma*]. Nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico. Esta incomunicación es evidente, puesto que no podemos percibir el tránsito. Hace un instante nos hallábamos en Parma con el conde Mosca y la Sanseverina y Clelia y y Fabricio; vivíamos con ellos, preocupados por sus vicisitudes, inmersos en el mismo aire, espacio y tiempo que sus personas. Ahora, súbitamente, sin intermisión, nos hallamos en nuestro aposento, en nuestra ciudad y en nuestro techo; ya comienzan a despertar en torno a nuestros nervios las preocupaciones que nos eran habituales. Hay un intervalo de indecisión, de titubeo. Acaso el brusco aletazo de un recuerdo vuelve de un golpe a sumergirnos en un elemento líquido, tenemos que nadar hasta la orilla de nuestra propia existencia. Si alguien nos mira entonces, descubrirá en nosotros la dilatación de párpados que caracteriza a los naufragos.

Yo llamo novela —según diciendo Ortega— a la creación literaria que produce este efecto. Ese es el poder mágico, gigantesco, único, glorioso, de este soberano arte moderno. Y la novela que no sepa conseguirlo, será una novela mala, cualesquiera que sean sus restantes virtudes. ¡Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones!».

Sí, tal ha sido el poder mágico de la novela en todas las épocas, aunque los medios empleados para conseguirlo hayan sido distintos.

Pues, como el mismo Ortega recuerda, coincidiendo en esto con D. Juan Valera en el XIX, la novela atrajo, en un principio, por la condición revelada en su etimología, su valor de *novedad*: «Durante cierta épo-

ca *pidieron las novelas vivir de la sola novedad de sus temas*». Fué lo que ocurrió en la novelística medieval y aun en la renacentista.

Después, los procedimientos con que captar al lector en un hermético recinto de ficción han ido variando, haciéndose más refinados y complejos una vez que se fué perdiendo la conexión novela-novedad, y fué menester, por tanto, no fiarlo todo a la originalidad de las tramas, para cultivar, en cambio, otros aspectos que pudieran hacerlas interesantes a despecho de su escasa novedad argumental. Las tramas aparecen topiquizadas, por ejemplo, en géneros como la novela sentimental castellana del XV o la pastoril renacentista en toda Europa. Lo que atrae, entonces, al lector de esos relatos radica en sus valores retóricos, líricos, en su condición, a veces, de novelas de clave, etc. La trama es, en muchas ocasiones, un simple pretexto. Y en casos como el *Lazarillo* —de ahí su originalidad creadora, su peñenidad, su condición de preludeo de la novela moderna— el novelista evita las tramas aparatosas —*novelescas*— y busca inspiración en la más humilde realidad cotidiana, dando un nuevo y revolucionario sesgo al género narrativo, al hacer que importen e interesen más al lector las criaturas humanas —su intimidad psicológica— que las agitadas aventuras anteriores. Las que antes —en la novela caballeresca, por ejemplo— discurrían o soplaban sobre los personajes sin concederles casi más valor que el de unos convencionales muñecos, vencidos en interés por el de la absorbadora peripecia.

Pero no es este el momento de hacer historia de las modalidades que los novelistas han ido creando para, de una forma o de otra, mantener siempre el carácter hermético del género.

Interesa más ahora, puntualizar el alcance de la definición orteguiana, negada o rebajada por Baroja, y hacer ver que, en cierto modo, el autor de las *Ideas* se equivocó al conceder calidad hermética sólo a las grandes novelas, a las creaciones geniales.

En mi opinión, el hermetismo de la novela es un valor indudable, pero completamente relativo, subjetivo. No quiere esto decir que niegue yo ahora la validez de los juicios de Ortega aplicados a novelas como *La Cartuja de Parma* y otras grandes creaciones. Pero, desde una perspectiva más amplia, extraliteraria si se quiere, interesa apuntar que la relación novela-lector, referida a la calidad hermética de la primera, varía según las épocas y, sobre todo, según los lectores. Dicho de una manera sencilla, y volviendo así a la argumentación de Baroja: el grado de hermetismo de una novela no depende sólo de su intrínseco valor como tal, sino también de la sensibilidad del lector.

Por eso, novelas malas y aun pésimas pueden resultar completamente herméticas para determinada clase de lectores. Es lo que ha ocurrido siem-

pre con esos géneros mayoritarios que en el siglo pasado fueron el folletín y la novela por entregas, y hoy son el ínfimo relato policial, la aventura del Oeste americano, o la narración rosa sin más, entre otros géneros. Cualquiera de quienes me lean habrán visto en el metro, en un tranvía, o simplemente por la calle, al obrero, a la modistilla o al empleado absorto en la lectura de uno de esos relatos de quiosco, para ellos, la más hermética de las novelas, la que es capaz de permitirles olvidar las dificultades o angustias de su vivir, o, simplemente, las incomodidades de su medio de transporte urbano. ¿Podría citarse otro ejemplo de mayor hermetismo, de mayor poder absorbente de unas ficciones narrativas?

Y resulta curioso comprobar que esas ficciones lo son en grado superlativo, es decir, que prácticamente apenas cabe conectarlas con la circunstancia real de sus lectores. Esto nos revela que un relato resulta hermético no en virtud de su aproximación a los problemas y paisajes conocidos del lector —según Ortega señaló agudamente, al explicar el intrascendentalismo de este género literario y su dificultad para admitir contenidos filosóficos, políticos, etc.—, sino precisamente en función de su desemejanza con tales problemas y paisajes.

La relación novela-lector es decisiva para explicar el distinto grado de hermetismo que una misma obra puede ofrecer, leída por distintos individuos. La novela es por esencia un género hermético, pero no siempre resulta serlo para todos los lectores. Para algunos —los que cabría situar, aunque pertenezcan a nuestra época, en ese estadio primitivo que se interesa por la *novela-novedad*—, la entrada en la ficción y su aprisionamiento en ella se dan precisamente en las más insignificantes especies literarias, las sólo atentas a la peripecia, lo evasivo, lo fácil o lo truculentamente patético. Especies en las que la trama —aunque casi siempre sea la misma, a través de determinadas variantes— lo es todo. Especies en las que la anécdota, lo sentimental, lo pasional, vienen a ser los decisivos resortes de captación del lector.

Por el contrario, una mayor preparación cultural de éste, una mayor experiencia literaria, le harán más refractario en cuanto a su capacidad de dejarse arrastrar y encerrar en un mundo de ficción, y sólo podrán conseguirlo las novelas excepcionales, y en virtud de diferentes factores, muy variables según los casos, pero no ligados ya, exclusivamente, a lo anecdótico y sentimental.

Novelas intensamente herméticas para algunos lectores, alejan a otros desde las primeras páginas. Siempre habrá quien se sienta irremediablemente apresado en el ambiente de la *Recherche*, de Proust, como siempre habrá también —incluso entre lectores cultivados, no gregarios—

quien no encuentre jamás una puerta de entrada en ese mismo tupido mundo novelesco.

Claro es que en este, como en casi todos los demás problemas literarios de su especie, suele ocurrir que las más altas y universales creaciones siempre hacen reaccionar a todos los lectores de la misma manera. Lo que equivale a decir que las novelas perennes y modélicas han sido siempre herméticas y continúan siéndolo para todos los lectores. Nuestro mundo está hoy muy lejos de las circunstancias que ayudan a entender la psicología de Julián Sorel, el hombre de la generación postnapoleónica, pero sus aventuras nos absorberán siempre, y entre nuestros mejores recuerdos del arte novelesco, figurará, inamovible, aquella escena de antología en que la captura de una mano femenina tiene para Sorel categoría de proeza en la que parece jugarse su destino.

El hermetismo es rasgo indudable y característico del género *novela*, por más que varíe su proporción y manera de producirse, como no puede menos de ocurrir con una categoría que no es absoluta —sí, en cuanto al género en abstracto; no, en cuanto a cada novela concreta—, sino eminentemente relativa, al apoyarse en la dualidad relato-lector.

Este problema nada tiene que ver, por tanto, con el de la permeabilidad del género, ya que una novela rotundamente porosa puede resultar totalmente hermética para determinados lectores. Piénsese en esas novelas humanísticas del tipo de las de Mann, o incluso a la manera de ese deficiente y confortable relato que es *El último puritano*, de Santayana, y se verá que, pese a su permeabilidad —es decir, a la presencia, dentro de la textura novelesca, de muchas páginas que equivalen a ensayos sobre estética, religión, filosofía, etc.—, pueden resultar muy herméticas —y de hecho, lo resultan— para bastantes lectores.

La captación del lector puede producirse de muy diversas formas, y a ello aludí antes, al recordar algunas fases de la evolución del género. Puede darse, con la misma intensidad, en las reducidas dimensiones de *El viejo y el mar*, de Hemingway, o en las enormes de *Dombey e hijo*, de Dickens. Puede darse en el ámbito amable del *Pickwick* —un ámbito con especiales fragancias de Navidad y vacaciones— o en el atormentado y trágico de *Los Karamazov*.

Si examinamos algunas formas de la novela de nuestro tiempo, cabe observar que la captación hermética sigue produciéndose, aunque con técnicas distintas a las tradicionales. Recordemos nuevamente el caso de Faulkner, en cuyas más significativas novelas el aprisionamiento del lector en unos ambientes extraños y casi alucinantes, se produce no tanto por la minuciosidad en el detalle —la novela, género tupido, como quería Ortega— como por la especial clase de tensión a que la lectura obliga, en

virtud del ya mencionado recurso del presentar ocultando o aludiendo veladamente. El lector se siente entonces instalado en un mundo turbador, en instalación incómoda —¡qué diferencia del cálido y hogareño mundo del *Pickwick*!— que le obliga a situarse como algo más que simple espectador, que exige de él casi una colaboración, una participación en los sucesos novelescos, para acabar de configurarlos y mejor entender y captar su movimiento y su contenido.

Algo parecido ocurre en los relatos de Kafka, cuyo hermetismo participa casi del angustioso carácter de lo onírico. El aprisionamiento del lector en esos mundos kafkianos se asemeja al que provocan las obras de Faulkner, en la carencia de comodidad y en la exigencia de una tensión o colaboración que ayude a desentrañar el sentido de lo que nos es narrado. Pero es precisamente esa misma tensión la que agudiza e intensifica el carácter hermético de tales narraciones, por su misma condición de no permitir una lectura descuidada, relajada o distensa, es decir, la propia del lector que sólo a medias tiene puesta su atención en el relato, ya que su contorno sigue solicitándola y captándola en mayor proporción. No, con narraciones como las de Kafka no vale esa especial manera de leer que no supone ruptura de vínculos con el exterior. Hay que despegarse del contorno y entrar definitiva y totalmente en la ficción si queremos entender algo de ella.

Otro tanto ocurre con las novelas de Faulkner, frente a las cuales el lector desatento que gusta de un leer rápido y que no exija de él una atención profunda y hasta incómoda, suele reaccionar con gesto de irritación o de hastío.

En Kafka, la tensión a que es sometido el lector es resultado de la misma índole de los temas. En Faulkner, lo es, sobre todo, de la especial forma de narrarlos, más que de su intrínseco contenido. Esto nos hace recordar la certera opinión de Ortega acerca de cómo el porvenir de la novela en nuestro siglo había de apoyarse en la técnica, en los valores formales.

Claro es que el excesivo tecnicismo no sólo no supondrá una mayor densidad hermética, sino que, en muchos casos, traerá como consecuencia la pérdida de ese carácter por la obvia razón de que difícilmente podrá el lector entrar en una novela, si por todas partes topa con el estorbo de una técnica, tan abultada ya, que ha perdido su carácter funcional y se ha convertido en protagonista.

Un técnica cultivada por sí misma y con desprecio del tema al que debería servir, constituye una de las más grandes barreras que pueden alzarse en la relación lector-novela. El lector experimentado —*profesionalizado*, por decirlo así— se distraerá excesivamente con el análisis de la técnica usada por el novelista. El lector medio, que no busca la técnica aun-

que percibe intuitivamente si es adecuada o no, notará la presencia de algo extraño, forzado y sobrepuesto, que no es otra cosa que el excesivo virtuosismo, ese opaco cristal que apenas permite ver lo que hay tras él.

La técnica podrá ser todo lo compleja y refinada que se quiera, pero nunca podrá perder su carácter funcional, bajo pena de rebajar o escamotear totalmente la calidad hermética de la novela.

Se comprende que si el novelista está atento sólo a lo que es oficio o virtuosismo profesional, difícilmente podrá interesarse en el tema mismo que está narrando, convertido entonces en puro pretexto con el que lucir unas dotes técnicas.

«Novelista es el hombre —decía Ortega— a quien, mientras escribe, le interesa su mundo imaginario más que ningún otro posible. Si no fuese así, si a él no le interesara, ¿cómo va a conseguir que nos interese a nosotros?».

Conviene recordar siempre tan primordial verdad, porque en no pocos sectores de la novela actual —incluida la española— se cultiva con exceso un objetivo despegamiento y desinterés del novelista frente a los seres y sucesos narrados, que suele repercutir en la paralela falta de interés de los lectores por unos relatos que pueden ser prodigios de técnica, pero que suelen serlo también de frialdad.

Si las mejores novelas de Graham Greene cuentan con lectores apasionados, y son buenos ejemplos de hermetismo narrativo, es porque el autor no noveló en frío, sino apasionada, cálida, casi violentamente.

La habilidad técnica de un novelista sólo será un refuerzo a favor del hermetismo de sus obras, cuando no se haya extremado, cuando no haya perdido, simultáneamente, su valor funcional. Y esto no supone rebajar el tecnicismo narrativo a una categoría inferior, humildemente ancilar. No, la afirmación o vaticinio de Ortega sigue teniendo plena vigencia. En nuestro tiempo apenas es posible ya novelar a base de sólo instinto, con desconocimiento o desprecio de las novedades técnicas que tan extraordinario papel vienen desempeñando desde comienzos de siglo. Pero esto no quiere decir que siempre resulte acertado —sin justificación interna o sin la suficiente habilidad expresiva— el empleo —por capricho o mimetismo— del monólogo interior, de la multiplicidad de planos psicológicos, del desorden en la cronología de los hechos narrados, etc.

En resumen, puede que se trate de un problema de autenticidad, de sinceridad. El verdadero novelista sabrá siempre manejar técnica e intuición en las proporciones debidas, sin rebajar la nota apasionada, la entrega al tema, a fuerza de extremoso virtuosismo, y sin despreciar, tampoco, el inevitable soporte técnico, es decir, lo que hace relación al oficio.

Por eso Baroja, que, por tantas cosas buenas de sus novelas, es algo así

como el gran intuitivo, el *narrador en pureza*, es también el hombre preocupado por la técnica de sus novelas, según confiesa en las primeras líneas del prólogo a *La nave de los locos*; es el hombre que no desdeñó el ensayar técnicas innovadoras, en cierto modo, como la de volver, con un nuevo sentido, al recurso del diálogo convertido en instrumento novelesco, por ejemplo en *La casa de Aizgorri*.

Ni el oficio se opone a la intuición, ni —y con esto volvemos al punto de partida— el hermetismo a la permeabilidad. Por eso creo que siguen teniendo plena y actualísima vigencia las siguientes palabras de Ortega:

«Uno de los puntos que dejo intactos fuera mostrar cómo es la novela el género literario que mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener. «Dentro» de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos — con tal que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva y última. Dicho en otra forma: en una novela puede haber toda la sociología que se quiera; pero la novela misma no puede ser sociológica. La dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro dependerá en definitiva del genio que el autor posee para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal».

Tales afirmaciones de Ortega equivalen a una aceptación de lo que Baroja llamaría permeabilidad de la novela. Pero en este género lo esencial es la *atmósfera* en la que todo ha de disolverse y a la que todo ha de subordinarse. Sólo su existencia como tal atmósfera novelesca podrá —cualquiera que sea su contenido— suponer una posibilidad de captación del lector.

No, los *mundos imaginarios* no se extinguirán en tanto continúen siendo precisamente *mundos*, extraños continentes o ínsulas de ficción que siempre contarán con viajeros y visitantes, mientras el hombre aliente sobre la tierra.