

Estimado profesor:

Le pido disculpas por no haberle enviado antes este trabajo. He estado trabajando en varios proyectos a la vez para Macmillan y me fue imposible acabarlo antes.

Le anoté en la primera hoja mis datos. Espero que no necesite otros ya que mañana salgo para España. Si hay algún problema me puede dejar un mensaje en casa o en el trabajo y yo lo llamaré en septiembre cuando vuelva.

Muchísimas gracias por todo.

[Signatura]

Ortega y Gasset: Teoría de la novela en la "Meditación primera" de las Meditaciones del Quijote y en las "Ideas sobre la novela" de La deshumanización del arte

Ana Peluffo

ss# 067-62-8521
237 Lafayette Street 10W
New York 10012.
home: (212) 925-7249
work: (212) 702-9887

En la "Meditación primera" de las Meditaciones del Quijote (1914), Ortega medita sobre la novela de Cervantes partiendo de lo que le parece en ella más externo y superficial: su condición de novela. Alejándose de las teorías de la época, que veían en la novela una derivación del género épico, Ortega trata de demostrar que épica y novela son géneros contrarios. Para Ortega la novela es tragicomedia y se acerca más a la comedia y a los diálogos platónicos que a este género arcaico. A pesar de las diferencias entre épica y novela, Ortega demuestra que la novela es un grado posterior al género épico, al que delata. Toda novela es para Ortega un encuentro conflictivo entre el mito y la ciencia, que introduce la realidad para revelar la distancia o ironía que los separa. El concepto de novela como género descriptivo y difuso unificado por el diálogo ya había sido expuesto por Ortega en Adán en el paraíso (1910) y reaparece con algunas variaciones en las Ideas sobre la novela, anejas a La deshumanización del arte (1925). En este ensayo Ortega da una serie de preceptos formales sobre la novela, basado fundamentalmente en las novelas de Stendhal y de Dostoievsky. Si en 1914 la novela era para Ortega descriptiva y difusa, en 1925 ha de ser presentativa y morosa; si en las Meditaciones del Quijote Ortega afirmaba que los personajes no eran interesantes, en este ensayo Ortega sostiene que la novela de alto estilo ha de consistir en la creación de almas imaginarias e interesantes.

La "Meditación Primera" de las Meditaciones del Quijote es una réplica a la Estética de Benedetto Croce, que había sido publicada por primera vez en España en 1902 con prólogo de Unamuno, y en la que se negaba la existencia de los géneros literarios. Ya en 1910, en uno de los primeros ensayos que escribe sobre Baroja, Ortega había expresado su desacuerdo con Croce y su firme convicción en la existencia de los géneros. (II, 122) En este breve tratado Ortega retoma la polémica para mostrar las peculiaridades que hacen de la novela un género literario específico e irreductible. Para llegar a su teoría de los géneros Ortega invierte los postulados de la poética antigua, según la cual los géneros eran una serie de normas o reglas abstractas que se imponían sobre el orden estético, y sostiene -adhiriéndose a una frase de Flaubert- que la obra artística se engendra desde su fondo o tema: "la forma sale del fondo como el calor del fuego". (I, 366) Fondo y forma son para Ortega inseparables -aunque no idénticos como pensaba Croce- y de esta perfecta adecuación, entre lo que él considera dos momentos de una misma cosa, deriva el carácter discontinuo y exclusivo de los géneros. Según esta teoría la novela sería no una forma, sino la expansión de un tema poético sustantivo: "una cierta cosa a decir y la única manera de decirla plenamente". (I, 366)

Una vez definidos los géneros como "temas radicales irreductibles entre sí" Ortega los examina desde un punto de vista histórico. Partiendo del principio de que "es siempre el hombre el tema esencial del arte", (I, 366) Ortega interpreta los géneros como puntos de vista que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época -dice Ortega- "trae consigo una interpretación radical del hombre", y especifica más adelante que "cada época es esa interpretación". (I, 366) De esta manera los géneros serían actualizaciones de una interpretación radical del hombre por el hombre, preferida por una época o momento histórico. Es el caso de la antigüedad que se interpretó a sí misma en la épica y de la segunda mitad del siglo XIX que prefirió verse reflejada en el género novela.

Para mostrar la ambigüedad del término novela, Ortega examina el propósito de Cervantes en las novelas ejemplares, entre las que reconoce dos series de intención artística casi opuesta. En la primera serie -dice Ortega- "nos son referidos casos de amor y fortuna" y los sucesos que se narran son "inverosímiles, inventados, e irreales" (I, 368); como los personajes y sus andanzas son interesantes de por sí, el autor reduce al mínimo su intervención. El Persiles -añade Ortega- es como una larga novela ejemplar de este tipo. En la segunda serie, cuyo mejor representante es

Rinconete y Cortadillo, "apenas si pasa nada" y la narración se reduce a una "serie de visiones estáticas y minuciosas"(I, 368); aquí sólo interesa al lector el modo en que el autor representa los personajes, ya que éstos "andan tan lejos se ser insólitos e increíbles que ni siquiera llegan a ser interesantes".(I, 368) Mientras que la primera serie deriva directamente de la épica, y pertenece a un género que Ortega llama libros de imaginación o de aventuras; la segunda serie es una afirmación de lo cotidiano, y constituye el género novela tal como llega a ser concebido en la segunda mitad del siglo XIX.

Dado el doble sentido del género novela en las "novelas ejemplares". Ortega busca la esencia del género novelesco en una comparación con la épica. Épica y novela son para Ortega géneros contrarios. El tema de la épica es el "pasado absoluto"; un pasado mítico que no tiene comunicación con nuestra existencia y que cuando intentamos acercarnos hacia él, huye "galopando como los caballos de Diomedes" (I, 370). El tema de la novela es, por contraposición a la épica, "la actualidad como tal actualidad", o en todo caso' un pasado que puede ser recordado. De acuerdo con su teoría de los géneros, Ortega interpreta la forma de la épica y de la novela como la actualización de temas radicalmente opuestos: Para evocar el pasado mítico el rapsoda utiliza el arcaísmo y la narración, "porque sólo cabe narrar lo que ya pasó"; para presentar la actualidad el novelista recurre a la descripción, "porque se describe lo actual" y al diálogo.

De la comparación entre ambos géneros Ortega extrae una nueva diferencia concerniente a los personajes y al margen de libertad con que el rapsoda o novelista cuenta para representarlos.

Mientras que los personajes de la épica son criaturas únicas, inventadas y poéticas de por sí, que tienen independencia de la realidad; los personajes de la novela son representantes de tipos, extrapoéticos y nos refieren a la realidad actual: "tómense no del mito, que es ya un elemento o atmósfera estética y creadora, sino de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y el lector". (I, 375) La tarea del rapsoda no es libre o inventiva, como la del novelista, sino circunscrita y técnica, ya que sus personajes no han sido inventados por él sino por "la centenaria fantasía popular". (I, 373) A diferencia del novelista, "que vive aquejado por el ansia de originalidad", el rapsoda "huye de sorprender al que escucha" y cuenta algo que el público ya sabe.(I, 374) Ortega compara la tarea del rapsoda con la virtuosidad técnica del escultor Ghiberti, labrador de la puerta del baptisterio florentino: "No son los objetos representados lo que a éste preocupa, sino que va movido por un loco placer de representar, de transcribir en bronce figuras de hombres, de animales, de árboles, de rocas, de frutos". (I, 373) De esta manera la poesía épica no es para Ortega creación o invención, sino actualización o presentación, una categoría que diez años más tarde atribuirá a la novela, incitando al novelista a seguir el ejemplo del escultor: "¡Novelista, mira la puerta del Baptisterio florentino labrada por Ghiberti! Allí, en una serie de pequeños recuadros, está casi toda la Creación ..." (III, 413)

La perspectiva épica no muere según Ortega con Grecia, ya que cuando por influencia de la ciencia la gente deja de creer en los mitos, éstos perduran en la memoria literaria como "espléndidos fantasmas insustituibles". (I, 376) Los libros de caballerías fueron para Ortega "el último grande retoñar del viejo tronco épico" (I, 377); en ellos el mito se convierte, al igual que en toda la literatura de imaginación o de aventuras, en "fermento" o "levadura" de la historia. El libro de caballerías conserva algunos caracteres épicos, como el tema de la ideal antigüedad y la forma poética narrativa; pero en él se pierde la creencia en la realidad de lo contado. Por contraposición al libro de caballerías que presenta. una acción concreta y es esencialmente narrativo. Ortega define la novela como un género descriptivo y difuso. Mientras que en la novela

interesa la descripción; la narración se justifica por su asunto y será tanto mejor cuanto menos se interponga entre lo acontecido y el lector. El autor del libro de caballerías ha de volcar todas sus energías a la invención de sucesos interesantes o aventuras; en cambio en la novela "nos interesa la descripción precisamente porque, en rigor, no nos interesa lo descrito". (I, 378) Ortega mantiene que los personajes de la novela -entre los que menciona a Sancho, el Caballero del Verde Gabán, Madame Bovary, y su marido - no son interesantes y que sólo interesa al lector el modo en que son representados en los libros. (I, 378)

Para hacer esta afirmación Ortega distingue entre los personajes y su representación, es decir, la estilización o traslación artística de su esencia: "no ellos, no las realidades nos conmueven sino la representación, es decir la representación de la realidad de ellos". (I, 387)

Ortega considera esencial para la estética entender el Quijote como una polémica contra los libros de caballerías. Hasta entonces -dice Ortega- sólo existía un plano poético: el épico o imaginario y lo poético coincidía siempre con aquél. En la novela de Cervantes, ya no se identifica lo poético con lo imaginario y se introduce un nuevo término: la realidad actual. La inclusión de lo actual, que hasta entonces era lo no-poético por excelencia, es lo que produce en el Quijote "la máxima ampliación estética que cabe pensar". (I, 382) Ortega se pregunta por qué mecanismo literario adquiere categoría poética la realidad y concluye que, la genialidad de Cervantes consiste en la creación de un personaje "fronterizo" en el que ambos mundos se encuentran: "Don Quijote es la arista en que ambos mundos se cortan formando un bisel". (I, 382) Don Quijote pertenece íntegramente a la realidad pero lleva dentro de sí infartada la aventura; tal es la relación que existe entre la novela realista y la de aventuras, que si bien nace por oposición a la de aventuras la lleva dentro.

Tanto en este breve tratado como en Adán en el paraíso, Ortega interpreta la génesis del Quijote como un resultado de cambios históricos que tuvieron lugar durante el Renacimiento. En Adán en el paraíso Ortega dice que la novela maduró como expresión del problema del individuo característico del Renacimiento. El mundo psicológico entonces descubierto halló su expresión en la novela. Dice en este mismo ensayo que "la sustancia última de la novela es la emoción" (I, 488) y que, como la vida del espíritu es sucesiva, el principio unitivo de la novela es el diálogo. En la "Meditación primera" Ortega vuelve a hacer hincapié en la primacía de lo psicológico pero menciona a su vez cambios históricos radicales que crearon durante esa época una nueva sensibilidad. Ortega alude a la física de Galileo y a la metafísica de Leibnitz que indirectamente hacen que sólo sea posible lo que se haya en estrecha conexión con las leyes naturales. De esta manera decae la épica o el mundo imaginario en el Quijote, pero se salva la realidad de la aventura. Esta salvación es para Ortega irónica, ya que la aventura queda reducida a "un vapor del cerebro" y su realidad es la de su contrario, la de: lo material.

Para explicar el procedimiento de la novela "realista", y la consiguiente elevación de lo actual a una categoría poética, Ortega distingue entre dos maneras de captar los hechos significativos o imaginarios correspondientes a la épica o al libro de aventuras y a la novela. La épica contiene un espejismo que es captado por el rapsoda de forma "rectilínea e ingenua"; la novela realista parte del espejismo y nos lo muestra de forma "oblicua e irónica". En la épica el espejismo o el mito nos parece real y efectivo; en la novela lo vemos como un espejismo y "a través de la frescura del agua vemos la sequedad de la tierra que la finge" (I, 384) Sólo mirada oblicuamente -concluye Ortega- como destrucción o crítica del mito, puede la realidad entrar en la poesía. Percibida de esta manera la realidad que es quieta y muda, adquiere movimiento: "se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal". (I, 384) De la

realidad -dice Ortega- sólo interesa su movimiento, el gesto con que reabsorbe lo ideal: "el género literario que llamamos novela consista en esta intususcepción". (I, 384)

Ortega completa esta teoría de la realidad diciendo que todas las cosas tienen dos vertientes: una "vertiente ideal" o "sentido", que es lo que son cuando se las interpreta, y una "materialidad" que es lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación. Las interpretaciones "se condensan" y forman una "objetividad" o duplicación de la realidad primaria. Estas dos formas de realidad están en permanente conflicto y aspiran a encajarse una en otra. Si la materialidad se impone, que es el caso del "realismo" vivimos desilusionados; si triunfa la idea, vivimos alucinados. En la "Meditación preliminar" Ortega afirma que el término realismo, asociado a la novela desde sus comienzos, carece de claridad: "No se le llame realismo -dice- porque no consiste en la acentuación de la res, de las cosas, sino de la apariencia de las cosas. Mejor fuera denominarlo aparentismo ilusionismo, impresionismo". (I, 348) En la "Meditación primera" Ortega insiste en la falta de claridad del término. La palabra realismo le parece una "terrible e incómoda palabra", y al contrastar el concepto de realidad del rapsoda con el del novelista dice: "Cuando buscamos la realidad buscamos las apariencias. Mas el griego entendía por realidad todo lo contrario: real es lo esencial, lo profundo y lo latente; no la apariencia sino las fuentes vivas de toda apariencia". (I, 373) A pesar de las dificultades inherentes al término Ortega intenta definirlo y dice que, aplicado a la novela, el realismo es una distancia desde la que se acentúa la materialidad de las cosas, y se reduce al mínimo la esfera de nuestras interpretaciones. En esta posición "la cosa inerte y áspera escupe de sí cuantos sentidos queremos darle: esta ahí frente a nosotros, afirmando su muda y terrible materialidad frente a todos los fantasmas". (I, 386)

La conversión de la realidad en sustancia poética no es una invención de Cervantes, sino que "nace en los antípodas del mito y de la épica" (I, 388), en realidad -dice Ortega- nace en el mimo, en un cierto impulso que lleva al hombre a imitar lo característico de sus semejantes. Al igual que Aristófanes, Cervantes introduce en la novela personajes que roza en las calles, pero no lo hace simplemente para copiarlos sino para burlarse. Ortega concluye que lo real sólo puede entrar en la novela como comedia o como ciencia y jamás como algo "simplemente real" (I, 388) En este sentido la novela está más cerca de la comedia, de la que también toma el diálogo, que de la épica. Ortega enfatiza el carácter cómico de la novela y dice que la crítica o la zumba "no es un ornamento inesencial del Quijote, sino que forma la textura misma del género, tal vez de todo realismo". (I, 389)

La novela es para Ortega comedia, pero necesita de la tragedia ya que existe la misma relación entre épica y novela que entre tragedia y comedia. La comedia es un grado posterior a la tragedia ya que el heroísmo es para Ortega una de las dimensiones fundamentales de la vida humana. Ortega analiza la personalidad de Don Quijote y descubre que, si bien las aventuras son en él una fantasía, su voluntad de aventuras es real y verdadera. En la voluntad de aventuras de Don Quijote Ortega reconoce una dualidad o contradicción: sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios, "la querencia es real, pero lo querido es irreal". (I, 389) Tal contradicción es ignota en la épica ya que los personajes de Homero "pertenecen al mismo orbe de sus deseos". (I, 389) Mientras que las figuras épicas hacen la epopeya y a menudo triunfan, los héroes de la novela la quieren, y suelen ser derrotados. Para Ortega la raíz de lo heroico no está en la fatalidad o en la derrota del héroe sino en la voluntad, en su deseo de ser él mismo y de asentar sólo en él el origen de sus actos. (I, 390) El hombre que quiere la aventura no acepta la realidad, y aunque está dentro de ella, busca reformarla. Vive por eso en perpetua resistencia a las presiones del entorno: a la tradición, las costumbres y lo que los instintos biológicos le empujan a hacer. Su

vida es para Ortega "un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia". (I, 390)

Esta voluntad proyectiva del héroe, que quiere ser lo que no es, hace que el héroe esté siempre a punto de caer en el ridículo: "Tiene el personaje trágico -dice Ortega- medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico". (I, 395) En la novela el héroe es visto de forma oblicua; en ella o se muestra el rol utópico que el héroe se resiste a resignar, como un disfraz ridículo bajo el que se mueve una persona vulgar: "Al través de la ficción -dice Ortega- avanza la realidad, se impone a nuestra vista y reabsorbe el rol trágico". Esta reabsorción del ideal por la realidad, consiste para Ortega en solidificar o materializar, sobre el cuerpo del héroe sus pretensiones: "De querer ser a creer que ya se es va la distancia de lo trágico a lo cómico". Queda así la novela definida como "reabsorción del ideal por la realidad" por oposición a los libros de imaginación o de aventuras cuya fórmula de origen había sido definida por Ortega como "historia fermentada por el mito". La fuerza del realismo -afirma Ortega más adelante- reside únicamente en esta "fuerza atractiva que ejerce sobre los aerolitos ideales" (I, 397)

Ortega concluye su tratado adhiriéndose a la fórmula de novela como tragicomedia utilizada por Fernando de Rojas en La Celestina. Para Ortega la línea superior de la novela es una tragedia, y "esta línea es inevitable aunque sea como un perfil sutilísimo que la limita: de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída". (I, 397) Entre la línea trágica y la cómica caben todos los matices, grados y oscilaciones. (I, 400) Ortega critica a los novelistas del siglo XIX, entre los que menciona a Daudet y a Maupassant, por no poner en suficiente evidencia este mecanismo cómico o crítico de la novela: "Los ideales por ella atacados apenas se distancian de la realidad con que se los combate. La tirantez es muy débil: el ideal cae desde poquísima altura". (I, 399) El dinamismo de la novela moderna está para Ortega en esta pugna entre la realidad y los ideales: "mito" versus "ciencia", "fantasía" versus "historia", lucha en la que eventualmente triunfa la ciencia ya que "Darwin barre los héroes de sobre la faz de la tierra".

Las "Ideas sobre la novela", anejas a La deshumanización del arte aparecen en 1925, como respuesta a unas acotaciones de Baroja sobre la novela, publicadas en el periódico El Sol. Éste, por su parte le replicó desde su "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", antepuesto a La nave de los locos. En este ensayo, Ortega sigue defendiendo la existencia de los géneros literarios pero así como en 1914 empezaba por reconocer que la novela era el género predilecto de su tiempo, en 1925 sospecha que la novela es un género en decadencia. La creación artística no depende para Ortega del talento ya que éste es una disposición subjetiva que se ejerce sobre una materia y cuando la materia se agota "de nada sirven genio y destreza". (III, 388) La novela moderna no es para Ortega "un orbe infinito del cual puedan extraerse siempre nuevas formas", sino "una cantera de vientre enorme pero finito" de la que sólo quedan "profundas venas de piedra". (III, 388) En la primera época las novelas vivían de la sola novedad de sus temas pero en el tiempo en que Ortega escribe este ensayo "es prácticamente imposible hallar nuevos temas". (III, 389) A esta imposibilidad de hallar nuevos temas. Ortega agrega otra que le parece aún más importante, y es la creciente exigencia del público, que a raíz de la cantidad de obras publicadas ha ido perfeccionando su sensibilidad. Ortega no dice que sea imposible componer novelas sino que el escritor debe compensar, "la falta de temas con la exquisita calidad de los demás ingredientes". (III, 390)

La novela postulada por Ortega en este ensayo es un ámbito cerrado que no debe tener rendijas o agujeros por donde el lector pueda entrever la realidad. El concepto de novela hermética ya había sido enunciado por Ortega en Ideas sobre Baroja, donde al

comparar las novelas de Azorín con las de Baroja, Ortega decía que mientras las de Azorín olían siempre a “cuarto cerrado”, las de Baroja eran porosas y estaban “abiertas a todos los vientos”. (II, 97) Para Ortega el novelista debe construir un ámbito cerrado, atraer al lector a su interior y cortarle luego toda retirada. El objetivo del buen novelista ha de ser aislar al lector de la realidad, anestesiándolo y haciéndole olvidar el espacio real que ha dejado. La necesidad del hermetismo surge, según Ortega, de que si se nos deja comparar el mundo ficticio con el externo y real, el mundo de la novela nos parecerá menos intenso. La novela no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, o estudio sociológico ya que todas estas actividades trascienden el horizonte de la novela y sólo funcionan referidas al horizonte real del lector. Ambos horizontes requieren una acomodación distinta de nuestro aparato visual, y al intentar compenetrarlos el autor no conseguirá más que producir “la mutua negación de uno y otro”. (III, 411)

El hermetismo es según Ortega la forma especial que adopta en la novela la intrascendencia, uno de los síntomas del arte nuevo que menciona en La deshumanización del arte. La novela no puede abarcarlo todo y debe conformarse con lo que es ya que “las artes se vengan de todo el que quiere ser con ellas más que artista”. (III, 412) Ortega se opone por ejemplo al concepto de novela histórica, porque en ella no se deja al lector “soñar tranquilo la novela”, ni “pensar rigurosamente la historia”. (III, 411) Esto no quiere decir que la novela no pueda contener ideas políticas o filosóficas, sino que éstas no deben tener “vigencia ejecutiva última” y que deben quedar desvirtuadas y retenidas en el interior del volumen novelesco. La dosis de elementos extraños que la novela pueda contener dependerá del talento que el autor tenga para disolverlos en la atmósfera de la novela: así las ideas filosóficas de Dostoievsky “no tienen dentro del cuerpo novelesco calidad ejecutiva” y “valen sólo como ficciones del mismo orden que los rostros de los personajes y sus frenéticos apasionamientos”. (III, 413)

En las Meditaciones del Quijote, Ortega mantenía que el género novelesco era descriptivo; en este ensayo Ortega afina el concepto de descripción diciendo que, como consecuencia de la falta de interés en los temas, el género novelesco se ha ido haciendo presentativo o autóptico. Para distinguir entre “mera alusión” y “auténtica presencia”, Ortega compara las novelas de Balzac en las que se define a los personajes con las de Stendhal o Dostoievsky en las que se satura al lector, a través de páginas y páginas de diálogos y acciones de los personajes, de pura presencia de éstos. Lo que Ortega le reprocha a Balzac en 1925 es lo mismo que le criticaba a Baroja en 1910: el mayor error de Baroja como novelista consistía entonces para Ortega en suplantar los personajes por la opinión que tenía de ellos. El novelista debe evitar juzgar o emitir opiniones sobre los personajes y debe mostrarlos a través de sus diálogos y acciones; debe dar los hechos visibles para que el lector se esfuerce en definirlo él. “El imperativo de la novela -dice Ortega- es la autopsia: Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”. (III, 391)

Para aislar al lector de la realidad que lo rodea, el novelista debe crear “un cerco de menudencias, claramente intuidas”. (III, 414) Los detalles forman la textura del cuerpo novelesco y de su calidad depende el rango que a la novela corresponda. La obra de Proust -dice Ortega- ha hecho notar, al exagerar la prolijidad y la nimiedad, que todas las novelas eran esencialmente minuciosas: “Las máximas novelas son islas de coral formadas por miríadas de minúsculos animales, cuya aparente debilidad detiene los embates marinos”. (III, 414) De esta abundancia de detalles y del ritmo narrativo lento, característico de las novelas de Proust, deduce Ortega que la novela no es un género alado y ágil sino “retardatario” o “moroso”: “Una narración somera no nos sabe, necesitamos que el autor se detenga en torno a los personajes. Entonces nos

complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente". (III, 393)

Para reforzar esta idea de novela como creación de personajes Ortega compara el teatro clásico francés con la comedia española del siglo de oro. En la comedia es el argumento más importante que los personajes ya que estos son "borrosos" y "se toman en bloque y por de fuera". (III, 395) En la tragedia la acción se reduce al mínimo y los sucesos sólo sirven para analizar las pasiones de los personajes que son ejemplares y paradigmáticos. Ortega hace coincidir estos dos teatros con dos actitudes vitales antagónicas: una "noble o exigente", correspondiente al público de la tragedia francesa "que asistía al teatro para entonarse con la ejemplaridad de estas figuras magnánimas"; y otra "popular", correspondiente al público de la comedia española, para quien "vivir es entregarse a la emoción invasora". Al contraponer un teatro de figuras a un teatro de aventuras, Ortega sospecha que la novela de alto estilo tiene que tomar de las aventuras a las figuras y "más bien que inventar tramas por si mismas interesantes -cosa prácticamente imposible-, idear personas atractivas". (III, 398)

Mientras que al principio del ensayo Ortega basaba la dificultad de construir novelas interesantes en la falta de temas o argumentos nuevos, Ortega sostiene más adelante, que a diferencia del cuento, cuyo énfasis está en la narración de peripecias, en la novela la trama o argumento no es importante. Lo sustancioso del arte nuevo es para Ortega lo formal "que al vulgo parece abstracto e inoperante" y ve como "un signo de filisteísmo el que ante un cuadro u obra literaria señale el asunto como lo decisivo". (III, 399) En las novelas de Dostoievsky, la trama es un pretexto, un "hilo que reúne las perlas del collar" y aunque es imprescindible carece de valor estético. El interés que suscitan las novelas de Dostoievsky no reside según Ortega en el carácter exótico o misterioso de los personajes sino en su estructura: "La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo". (III, 399) Podemos concluir que lo que se agota y está en decadencia es la novela popular, que necesita de la peripecia o del argumento, mientras que la novela nueva vive más de su forma.

El novelista, dice Ortega al final de su ensayo, tiene que conseguir hacer de cada lector "un provinciano transitorio". (III, 409) Para conseguirlo no debe ampliar el horizonte del lector, presentándole aventuras insólitas e interesantes sino que debe angostarlo, ya que la esencia de la novela moderna "no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es "pasar algo", en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente". (III, 407) Mientras que en las Meditaciones del Quijote, Ortega decía que personajes como Sancho, Madame Bovary, el majadero de Homais, el Caballero del Verde Gabán, Rincón y Cortado, etc. carecían de interés, dice ahora que es erróneo pensar que hay horizontes más interesantes que otros y que cualquier horizonte es interesante por su forma de cosmos o mundo completo. Todo horizonte, si nos adaptamos vitalmente a él puede tener interés: "la vitalidad es tan generosa que acaba por encontrar en el más sórdido desierto pretextos para enardecerse y vibrar" (III, 409) Para afirmar lo cotidiano, el novelista debe "amueblar" al lector: aislarlo de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela.

Mientras que en las Meditaciones del Quijote Ortega ponía el énfasis de la novela en la acción, en la calda de los ideales y en la eventual reabsorción de éstos por la realidad; en Ideas sobre la novela Ortega transfiere el énfasis de la novela a la creación de personajes. A diferencia de Baroja que pensaba que la novela era un género libre y proteico; Ortega sostiene en 1925 que la novela, por su condición de género, está sujeta a una serie de reglas rigurosas y significa un repertorio de

posibilidades muy limitado. Al tratar de definir este género literario, Ortega acierta a fijar algunos rasgos de la novela del siglo XIX que serán continuados por la novela del siglo XX, particularmente el carácter presentativo de la novela y la necesidad de hacer vivir los personajes y cosas del mundo novelesco. Para llegar a su concepto de novela como género moroso, Ortega se basa en el ritmo narrativo de Proust, prefiriéndolo al ritmo rápido de un novelista como Baroja. Éste podría ser considerado tal vez uno de los puntos débiles de la teoría literaria de Ortega: así como en la música no se nos ocurriría decir que -un "presto" es más expresivo que un "adagio" o viceversa, tampoco se puede levantar la morosidad a rango de norma en la novela. A través de sus ensayos sobre la novela, Ortega insiste en que la novela debe crear y no copiar el realismo impresionista de Cervantes y en su ensayo sobre Gabriel Miró Ortega completa esta idea diciendo: "Yo veo en la invención, el síntoma más puro de la vitalidad. En consecuencia yo quisiera un arte de lo heroico donde todo fuera inventado, un arte dinámico y tumultuoso que desplazara la realidad".

BIBLIOGRAFIA

Baroja, Pío, La nave de los locos: Prólogo casi doctrinal sobre la novela, pags, 1-50, Caro Raggio editor.

Fernandez Cifuentes, Luís, Teoría y mercado de la novela en España: desde el 98 a la república, editorial Gredos, Madrid, 1982

Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote, edición de Julián Marías, Cátedra, Madrid, 1984

Ortega y Gasset, José, Obras completas, vols 1-3. quinta edición, Madrid, Revista de Occidente, 1962