

Jolanta Bartoszevska

## Ortega y Gasset crítico literario

### MEDITACIONES DEL QUIJOTE

Al topar con la obra de Ortega llama la atención variedad de los temas que toca. Aparte de los estudios filosóficos y sociológicos se ocupaba de la historia, etnología y crítica pictórica, es autor de discursos políticos y descripciones de los paisajes. Algunos de sus estudios son muy difíciles para la clasificación temática. Muy valioso es un grupo de estudios literarios de Ortega. Presentaremos sus opiniones sobre la historia y teoría del género novelesco y la crítica acerca de Azorín y Baroja.

En Meditaciones del Quijote (1914) Ortega analiza la historia del género novelesco.

Cada género literario está formado, según el crítico, por dos elementos: la forma y el fondo. A la inversa de la antigua poética (según la cual el fondo debería caber en la forma) Ortega concibe el género literario como el fondo que determina la forma.

"Más exacto aún sería decir que la forma es el órgano y el fondo la función que lo va creando. Pues bien, los géneros literarios son las funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética"<sup>1</sup>.

Conforme a eso la división en géneros literarios coincide con la división en ciertas categorías clásicas, fundamentales de temas; lo que se halla expresado en algunos géneros literarios es inexpresable en otros. Así "la lírica no es un idioma convencional al que puede traducirse lo ya dicho en idioma dramático o novelesco, sino a la vez una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente"<sup>2</sup>.

El crítico distingue dos etapas en la evolución del género: la novela de imaginación y la novela en el sentido contemporáneo, realista que aparece con El Quijote. Novelas ejemplares, otro libro de Cervantes representa, según Ortega, una forma transitoria desde punto de vista del desarrollo de la novela. El filósofo divide la obra en dos series. La primera, emparentada con la novela de imaginación está constituida por El amante liberal, La española inglesa, La fuerza de la sangre, Las dos doncellas y cuenta casos de amor y fortuna. En este grupo de novelas el acento recae sobre la aventura. Le son propios la sucesos insólitos, un tipo extraordinario de personajes.

"Son hijos que arrancados al árbol familiar, quedan sometidos a imprevistas andanzas; son mancebos que arrebatados por un vendaval erótico cruzan vertiginosos el horizonte como otros errantes y encendidos, son damiselas transidas y andariegas que dan hondos suspiros en los cuartos de las ventas y hablan en compás ciceroniano de su virginal maltrecha. A lo mejor, en una de tales ventas vienen a anudarse tres o cuatro de estos hilos incandescentes tendidos por el azar y la pasión entre otras tantas parejas de corazones: con grande estupor del ambiente venteril sobrevienen entonces ~~las~~ las más extraordinarias anagnórisis y coincidencias".

El crítico ve la novela de imaginación como la heredera de la épica antigua. El tema de la épica es el pasado. No es, sin embargo, el pretérito concebido históricamente, sino mítico, idealizado. La épica presenta un mundo arcaico, más perfecto que el real. Sus héroes no se asemejan a los hombres reales - existen fuera de lo común, de lo cotidiano, tienen los rasgos excepcionales, son unas naturalezas incomparables que igualan a los dioses:

"los hombres que nos rodean no lo son en el sentido que Ulises y Héctor. Hasta el punto que no sabemos bien si Ulises y Héctor son hombres o son dioses [...]. Las figuras épicas corresponden a una fauna desaparecida cuyo carácter es precisamente la indiferencia entre el dios y el hombre, por lo menos la contigüidad entre ambas especies"<sup>4</sup>.

El mundo épico no corresponde a ningún período en la historia, nunca se hace más remoto - para todas las épocas es atemporal. "Lo viejo es cada vez más viejo Aquiles empero está a igual distancia de nosotros que de Platón"<sup>5</sup>.

La literatura de imaginación expresada, según el crítico, en cuentos, leyendas, baladas, libros de caballerías tiene numerosos puntos comunes con la épica: ambas manifiestan un mismo carácter impreciso frente a la verdad histórica, los mundos que presentan son irracionales, sin acuerdo con las reglas lógicas de la realidad. Esos mundos están totalmente regidos por la casualidad (la voluntad caprichosa de los dioses en la épica y el destino en la novela de imaginación).

Rinconete y Cortadillo y El celoso extremeño representan el segundo grupo de Novelas ejemplares. Los personajes de esa serie son muy típicos, la acción no tiene nada extraordinario.

"Aquí apenas si pasa nada; nuestros ánimos no se sienten solicitados por dinámicos apasionamientos ni se apresuran de un párrafo al siguiente para descubrir el sesgo que toman los asuntos. Si se avanza un paso es con el fin de tomar nuevo descanso y extender la mirada en derredor. Ahora se busca una serie de visiones estáticas y minuciosas. Los personajes y los actos de ellos andan tan lejos de ser insólitos e increíbles que ni siquiera llegan a ser interesantes. No se diga que los mozalbetes pícaros Rincón y Cortado; que las revueltas damas Gananciosa y Cariharta; que el rufián Repollido etc. poseen en sí mismos atractivo alguno. Al ir leyendo, con efecto, nos percatamos de que no son ellos sino la representación que el autor nos da de ellos que logra interesarnos"<sup>6</sup>.

Ortega advierte el parentesco entre ese grupo de Novelas ejemplares y la novela contemporánea. La diferencia entre ésta y la épica antigua reside en el tema y el tipo de personajes. El tema de la novela contemporánea es lo presente, lo concreto, lo característico de la realidad. -Por eso sus héroes son cotidianos, extrapoéticos.



"Al cerrar el libro (Madame Bovary)<sup>7</sup> decimos: Así son, en efecto las provincianas adúlteras. Y estos comicios agrícolas son, en verdad, unos comicios agrícolas"<sup>8</sup>.

En la novela, en el sentido contemporáneo, la trama tiene un papel secundario; nos atrae, más que la aventura misma, el modo de referirla.

Hasta en la obra de Cervantes se reconoce como substancia poética solamente el mundo de la imaginación. Cervantes lo amplía con los elementos reales. Don Quijote es un personaje frontera de dos mundos; el carácter real tiene en él una voluntad de aventuras. Los elementos reales suelen potenciar la irrealidad de su mundo fantástico. "Cervantes destaca a Sancho contra toda aventura, a fin de que al pasar por ella la haga imposible"<sup>9</sup>. Otra diferencia entre la novela de imaginación y la novela realista reside en el modo de asimilar por ambas el mito: la primera lo narra en su forma literal, en la segunda el mito puede funcionar únicamente como elemento de ilusión.

"En verano vuelca el sol torrentes de fuego sobre la Mancha y a menudo la tierra ardiente produce el fenómeno de espejismo. El agua que vemos no es agua real, pero algo de real hay en ella: su fuente. Y esta fuente amarga que mana el agua del espejismo es la sequedad desesperada de la tierra. Fenómeno semejante podemos vivirlo en dos direcciones: una ingenua y rectilínea; entonces el agua que el sol pinta es para nosotros efectiva; otra irónica, oblicua cuando la vemos como tal espejismo, es decir, cuando a través de la frescura del agua vemos la sequedad de la tierra que la finge. La novela de aventuras, el cuento, la épica son aquella manera ingenua de vivir las cosas imaginarias y significativas. La novela realista es esta segunda manera oblicua. Necesita pues, de la primera; necesita del espejismo para hacernoslo ver como tal"<sup>10</sup>.

La realidad existe en su forma material, objetiva así como en impresiones subjetivas que tenemos en su tema. Lo ilustra la escena de los molinos de viento en la cual Sancho percibe solamente la materialidad de las cosas, molinos, mientras que

Don Quijote ve los gigantes. La realidad como tal no puede servir como substancia poética, nos interesan las interpretaciones de ella, no su fiel reproducción, "no ellas, no las realidades nos conmueven, sino se representación de la realidad de ellas [...] lo poético de la realidad no es la realidad como esta o aquella cosa, sino la realidad como función genérica"<sup>11</sup>. La reproducción exacta del mundo real puede excepcionalmente pasar a ser la substancia del arte en tanto como materia cómica. A partir de la obra de Cervantes la comicidad se hace uno de los principales componentes de la novela.

"La crítica, la zumba, no es un ornamento inesencial del Quijote, sino que forma la textura misma del género tal vez de todo realismo"<sup>12</sup>.

Analizando el problema de lo cómico y de lo trágico, Ortega hace observar que la diferencia entre los dos elementos estriba en una óptica diferente que es adoptada en cada uno: el modo de ver trágico conserva la óptica que existe en el mundo de la imaginación, el ver cómico consiste en percibir lo ideal en contraste con lo real.

Aunque ambos deseen la aventura, el héroe épico y el héroe trágico difieren. La voluntad del héroe en la épica no está en conflicto con el resto del mundo ficticio ya que éste está totalmente regido por la aventura. La fuente de lo trágico es aquí la fatalidad. El héroe trágico que no quiere renunciar a su papel ideal causa él mismo su destino trágico.

Lo trágico está muy cerca de lo cómico. La aspiración del héroe trágico hacia lo sublime, lo ideal siempre proyectada en el futuro resulta cosa utópica, ridícula desde la perspectiva de lo real. La novela en el sentido contemporáneo, constituye una mezcla de ambos elementos: lo trágico y lo cómico. Sin embargo las proporciones de estos componentes pueden variar en ella libremente "la línea trágica puede

engrosar sobremanera y hasta ocupar en el volumen novelesco tanto espacio y valor como la materia cómica. Caben aquí todos los grados y oscilaciones"<sup>13</sup>.

Los rasgos de Don Quijote, prototipo de todo género perduran en él.

"Madame Bovary es un Don Quijote con faldas y un mínimo de tragedias sobre el alma. Es la lectora de novelas románticas y representante de ideales burgueses que se han cernido sobre Europa durante medio siglo. Miseros ideales! Democracia burguesa, romanticismo positivista!"<sup>14</sup>.

La obra de Flaubert contiene los elementos trágicos y críticos.

El desarrollo de las ciencias naturales en el siglo XIX contribuyó a la evolución de la novela. El acento en ella se trasladó del personaje del héroe al medio. "No hay libertad, originalidad. Vivir es adaptarse; adaptarse es dejar que el contorno material penetre en nosotros, nos desaloje de nosotros mismos. Adaptación es sumisión y renuncia. Darwin barre los héroes de sobre el haz de la tierra. Llega la hora del "roman expérimental". Zola no aprende su poesía en Homero ni en Shakespeare sino en Claudio Bernard. Se trata siempre de hablarnos del hombre. Pero como ahora el hombre no es sujeto de sus actos sino que ~~es movido~~ por el medio en que vive, la novela buscará la representación del medio. El medio es el único protagonista"<sup>15</sup>. Es la manera de adquirir por el arte el grado mayor de verosimilitud. La literatura debería aspirar, por lo tanto, únicamente a la verosimilitud no a la verdad "lo bello es lo verósímil y lo verdadero es sólo la física"<sup>16</sup>.

Los estudios de Ortega sobre El Quijote no constituye un fenómeno aislado en la España de principios de siglo. La pérdida de las últimas colonias en la guerra con los Estados Unidos en 1898 aumenta la crisis moral y económica del país. Los escritores e intelectuales en general sienten una necesidad de renovación del espíritu nacional. Buscan la



solución para los problemas de España analizando el pasado; desean revalorizar los elementos más preciosos en la tradición. Aparece en el campo de la crítica literaria un interés particular por la obra cervantina. He aquí las observaciones sobre El Quijote de Angel Ganivet "No existe en el arte español nada que sobrepuje al Quijote y el Quijote no sólo ha sido creado a la manera española sino que es nuestra obra típica, "la obra" por autonomasia porque Cervantes no se contentó con ser «independiente»: fué un conquistador, fué más grande que todos los conquistadores porque mientras los demás conquistadores conquistaban países para España él conquistó a España misma encerrado en una prisión"<sup>17</sup>.

El mayor artificio de la obra cervantina reside, en opinión, del crítico, en el modo de animar las figuras, su manera de "existir". Cada fragmento tiene su propio encanto y sentido.

"Don Quijote es como esas raras poesías de los místicos en las que igual da de comenzar a leer por el fin que por el principio, porque cada verso es una sensación desligada como una idea platónica"<sup>18</sup>.

Según Unamuno<sup>19</sup> la cultura, los deseos de una nación se encarnan en los personajes literarios. En la interpretación de Don Quijote por el escritor, los rasgos de los personajes cervantinos simbolizan el espíritu nacional. Unamuno demuestra en Don Quijote y Sancho las propiedades del psiquismo español. Habla del prosaismo, codicia de Sancho y la sed de fama en Don Quijote. Halla la unión de ambos rasgos en la actitud de los conquistadores. Estos estuvieron empujados no solamente por la sed de riqueza sino también por su afán de fama.

"Hay que convenir que nuestros mismos conquistadores de América unieron siempre a su sed de oro sed de gloria sin que logre en cada caso separar la una de la otra. De gloria y de riqueza a la vez habló a sus compañeros Vasco Nuñez de Balboa en aquél glorioso 25 de septiembre de 1513, en que de rodillas y anegados por el gozo, en lágrimas sus ojos, descubrió desde la cima de los Andes, en el Darién, el mar

Unamuno interpreta los personajes de Cervantes basándose en la doctrina cristiana. Habla del sentido cristiano del castigo de Don Quijote.

"Nos hablan las Escrituras de la cólera de Dios y de los castigos inmediatos y terribles que fulminaba sobre los quebrantadores de su pacto, pero [...] la necesidad de satisfacción inacabable, es un principio que repugna al cristianismo quijotesco. Bien está hacer seguir a la culpa su natural consecuencia el golpe de la cólera de Dios o de la cólera de la naturaleza, pero la última y definitiva justicia es el perdón. Dios, naturaleza y Don Quijote castigan para perdonar"<sup>21</sup>.

#### LA CRITICA DE LA OBRA DE AZORIN Y DE PIO BAROJA

Los ensayos de Ortega Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa (1915), Ideas sobre Pío Baroja (1916), Azorín: primores delo vulgar (1916) atañen diferentes aspectos del conjunto de la obra de los escritores. Sin embargo, el crítico se apoya, en particular, en El árbol de la Ciencia del novelista vasco y Un Pueblecito de Martínez Ruiz.

El protagonista de El árbol de la Ciencia, es un representante fiel de la generación de finales del siglo XIX. En el ambiente familiar, que carece de una auténtica cordialidad, se siente aislado. Los estudios de medicina que realiza en Madrid le desilusionan. Reina en la Facultad una atmósfera de inactividad y rutina.

Cuando Luisito, su hermano de tres años enferma le acompaña junto con hermana mayor a Valencia, ciudad de clima más suave. Contrariamente a ellos no se siente a gusto en la ciudad. Se traslada a un pueblo de la provincia de Burgos donde substituye al médico local. En aquel lugar donde vuelve a encontrar alegría le llega la información de la muerte de Luisito, víctima de un ataque de fiebre tifoidea. De vuelta a Madrid Andrés siente el vacío, busca una explicación filo-



sófica del mundo y durante un tiempo breve descubre un apoyo en la ciencia.

La ayuda que presta a los pobres acentúa en él la aversión por la organización social. Le indigna la insensibilidad del medio durante la guerra con los Estados Unidos - continúan en Madrid las diversiones habituales: los toros y el teatro. Andrés se siente aislado. En un intento de salvación se casa con Lulú, una muchacha original, inteligente. Por un tiempo breve vuelve a encontrar la alegría. Al quedarse Lulú embarazada el ambiente conyugal se degrada. La muchacha se vuelve susceptible, celosa, triste. Luego da a luz a un niño muerto y ella misma fallece tres días más tarde. El protagonista se suicida.

En relación a la obra de Baroja, Ortega subraya la impresión específica de sus personajes frente a la realidad: sentimiento de desamparo, sensación de falta de claridad. Los protagonistas del escritor sienten que la realidad es incapaz de absorber su actividad. Su actitud refleja, según el crítico, el problema metafísico del novelista: La percepción de los valores de la cultura contemporánea como lejanos a la vida, ficticios.

El personaje principal de Baroja, Andrés Hurtado representa una nueva sensibilidad respecto al medio en que vive. No acepta opiniones de la sociedad sobre la realidad: él y su medio se sienten extraños. Sus pensamientos no forman sin embargo una ideología clara. Su situación ideológica tiene rasgos comunes con la de Baroja mismo y la de los escritores de la generación 98 en general:

"ideológicamente, las obras de los modernistas coinciden poco en su parte positiva; la comunidad de los escritores de la generación 98 fue sobre todo negativa; contestaron al sistema tradicional de valores, lo juzgaron como contrario a la progresión de la vida nacional, inepto, incapaz"<sup>23</sup>.

Ortega reprocha a Baroja el modo conceptual de expresar la realidad; el autor define los hechos, no los pone directamente ante los ojos del lector. Es la causa por la cual no podemos sumergirnos profundamente en el mundo ficticio del escritor, no lo "vivimos".

"No es frecuente en Baroja aquella plenitud o hartazgo de intuición que es condición forzosa para que la obra poética adquiera la densidad necesaria, esa densidad que le permite afirmarse entre las cosas como una de ellas o más cosa que ellas. No se sumerge al fondo del mar de la existencia para arrancar convulso con sus propias uñas las vidas que refiere. Como se las cuenta nos las cuenta"<sup>24</sup>.

La prosa de Baroja carece también de dramatismo. Sus novelas respectan en un grado mínimo la regla de unidad argumental; constituyen habitualmente una acumulación de hechos.

¿"Quién no ha sentido a veces, leyendo esas páginas de Baroja - donde los acontecimientos más diversos van y vienen rápidos, sin patética, insignificantes, rozando apenas nuestra emoción, exentos de un ayer y de un mañana -, quién no ha sentido como el paso veloz de la vida misma, con su carácter de contingencia, de azar sin sentido, de mudanza constante pero constantemente vulgar?"<sup>25</sup>.

Hay una tendencia en Baroja al impropio. ("el médico de la sala, amigo de Julio, era un vejete ridículo"<sup>26</sup>, "Ara-cil no podía soportar la bestialidad de aquel idiota"<sup>27</sup>, "Julio de presentó a un saintero, un hombre estúpido, fúnebre"<sup>28</sup>). La literatura debería expresar los estados íntimos en su forma inmediata, indirecta, no señalarlos, indicarlos solamente. Las expresiones con carácter de impropio, en cambio, no expresan realidad ninguna sino que articulan e indican un estado pasional. Son por su naturaleza anties-téticos.

Su puede hallar un punto común en la intención de los personajes de Baroja; una energía humana que se levanta contra los hábitos sociales. El escritor aprecia el dinamismo.

"quisiera conducirnos inmediatamente a una región donde sólo existen las fuerzas biológicas puras que vertiginosas, enfurecidas, van y vienen azotando al mundo [...] Como a Stendhal, le interesa sobre todo presenciar y reproducir los esfuerzos de esa explosión de energía que llamamos individuo para perforar la materia y lograr plena expansión. Admira en el hombre lo que hay en éste de común con la semilla que bajo los terrores [...] se va labrando un cuerpo para abrir en la tierra heridas, de las cuales, al través, surgir al aire y a la luz [...]"<sup>29</sup>.

Lo que el autor expresa en su literatura no es, sin embargo acorde con su sensibilidad; en su mayoría, los personajes barojianos no son activos, dinámicos. Razonan y charlan más que actúan. "Son unas criaturas atacadas de la manomanía deambulatoria que se pasan la vida andando por las calles y frecuentemente por las afueras; van mirando de paso lo que pasa con ojos inactivos y, sobre todo, van charlando y teorizando"<sup>30</sup>. La inspiración de Baroja es más social que literaria.

El tono del escritor es agresivo.

"Se diría en efecto que a Baroja no le parece una idea digna de ser pensada si no contiene una impertinencia; esto es si no es una idea contra algo o alguien. Sus ideas suelen ser contestaciones a ataques imaginarios que le mueven las cosas en torno; son reacciones automáticas con un fin defensivo [...] su psicología es la de un hombre temeroso de que le arrebatan su «yo»"<sup>31</sup>.

Se pueden encontrar rasgos comunes en la crítica de las costumbres en Baroja y la tradición del género picaresco. El género picaresco representa una continuación de la tendencia popular de la literatura medieval. La literatura medieval del pueblo engendra burlas, farsas, motes, fábulas y cuentos. Muy típicos en ella son también las Danzas de la Muerte, en las que la muerte tiene el papel de vengadora. La literatura popular se concentra en los defectos humanos. Copia la realidad. Su intención es crítica, su origen psicológico es el rencor. Paralelamente a ella se desarrolla la lite-



ratura de los nobles. Engendra las gestas, epopeyas de guerra y de pasión. Su substancia son mitos, leyendas. Suscita los seres y relaciones ideales, crea un mundo original que no se apoya en la vida real. En los siglos XV, XVI, XVII el tema de amor e imaginación está presente en los libros de caballería. El de la crítica domina en la novela picaresca. La literatura picaresca carece de independencia estética - necesita de la realidad a la que critica; el goce de su lector consiste en la confirmación del mundo ficticio con la vida real. Una alta literatura no vive, en cambio de la realidad sino que constituye un mundo íntegro. Ortega encuentra en el escritor un carácter pícaro y una aspiración al arte más alto. El carácter idealista en la obra barojiana se representa en el arquetipo de vagabundo. Este reúne rasgos pícaros e idealistas; pero más hondamente que pícaro es idealista.

"El vagabundo no vaga el mundo por motivos externos [...] vaga como el cenobiarca se fabrica una soledad en torno; como el poeta levanta un verso; como el lonjista pone en limpio sus cuentas y el pensador construye su ideal edificio, vaga por genialidad. Fomenta en sus entrañas yo no sé que inquietud, que estímulo trashumante, algo que le libra de quedar ligado en los lazos que las costumbres, los oficios, las tradiciones le tienden. Sólo sabe que lo que llegamos a ver no vale nunca lo que aún no hemos visto. De modo que sus actos no los rige la realidad circunstante sino que obra siempre en vista de anticipación [...] Tiene el alma dinámica de una flecha que en el aire hubiera olvidado su blanco"<sup>32</sup>.

En uno de los capítulos del ensayo Caverna de humorismo (1919) en el que Baroja presenta la teoría del humor, polemiza también con las opiniones de Ortega sobre el género picaresco<sup>33</sup>. Baroja no admite que el resentimiento y el rencor sean sus generadores. La novela picaresca resulta de una visión humorista sobre la vida. Los elementos críticos casi siempre presentes en la literatura suelen ser fecundos; tienen una misión ética y purificadora en la sociedad.

Existen diferencias importantes en las opiniones de Ortega y Baroja sobre la estética de la novela. Según Baroja la novela es un género abierto que abarca gran variedad de elementos: análisis psicológica, aventura, reflexión filosófica y social, anécdota, descripciones de los paisajes etc. Es heterogénea, sinforme. En un artículo en "El Sol" de 1924<sup>34</sup> el escritor refiere su fracasado intento de introducción del ritmo lento en la novela, siguiendo los consejos de Ortega. Por el contrario, cree que la novela tendría que tener un tiempo rápido y muchos personajes y que las novelas de pocas figuras y poca acción se salvan sólo por medio de la retórica. El análisis de la novela de Baroja y las reflexiones de la discusión con este escritor fue para Ortega el estímulo para escribir en 1925.

#### IDEAS SOBRE LA NOVELA

Las opiniones de los críticos: A. Valbuena Prat<sup>35</sup>, E. de Nora<sup>36</sup>, D. L. Shaw<sup>37</sup>, B. Ciplijanskailé<sup>38</sup> sobre la obra de Baroja coinciden con las de Ortega. La técnica de Baroja se aproxima a la de crónica de viajes. Su prosa carece de un plano central, presenta un cúmulo fortuito de circunstancias. Según Nora, las novelas de Baroja que adolecen de falta de unidad argumental, están cohesionadas por otros factores de unidad: el ambiente y el ritmo: el escritor selecciona en la realidad los rasgos característicos, esenciales de las cosas, percibe dentro de cada ambiente lo dinámico, lo que se mueve, la persona que actúa. Sus personajes están en desacuerdo con el medio, antes que vencerlo suelen sucumbir y acomodarse a él. Las razones de su caída en la inacción no son sentimentales sino objetivas y exteriores a ellos mismos. Estos personajes están faltos de hondura psíquica.

Según Donald L. Shaw las preocupaciones ideológicas en las novelas de Baroja tienen dos efectos en su técnica: la manera específica de presentar a los personajes y la tendencia a manipular el relato y adoptar los incidentes de manera que se ajusten al tema. La característica de los personajes no es su actividad sino su articulación: más que personas son actitudes hacia la vida (la autorevelación por medio de la palabra así como la discusión están entre las actividades principales de los personajes centrales, los personajes secundarios aparecen a menudo sólo para acompañarles en la conversación).

Ciplijanskailé señala la influencia de Stendhal sobre la literatura de Baroja que se expresa en la distancia entre el autor y la acción de la novela. La distancia es el resultado de una actitud irónica del autor. Los personajes incluso cuando expresan sus ideas nunca llegan a ser parte de su realidad interior. Baroja no "vive" con ellos, sólo les observa. También tal distancia se produce gracias a la estructura de la narración. La tensión dramática está debilitada por la introducción de anécdotas, comentarios, descripciones de los paisajes. La novela de Baroja da una impresión de espectáculo. Su literatura se caracteriza por la sinceridad y plasticidad.

Un Pueblecito de Azorín es la biografía de don Jacinto Bejarano, autor de Sentimientos patrióticos o conversaciones cristanas que un cura de aldea, verdadero amigo del país, inspira a sus feligreses, obra de 1791 que encuentra el escritor durante la feria de libros viejos en Madrid.

Don J. Bejarano, antiguo catedrático en la Universidad de Salamanca, opositor a las caconjías de oficio de las catedrales del reino y a las de San Isidro de Madrid, en el período de composición de su obra sirve como cura párroco en el pueblo de Arévalo. Con un tenue esbozó a grandes líneas



de la vida del cura, Azorín nos ofrece multitud de detalles. Conocemos los pequeños placeres y odios del párroco, su actividad cotidiana. Alejado de tertulias a salones madrileños don J. Bejarano experimenta la soledad. Le gusta la vida sin goces estrepitosos, tranquila. Raras veces consiguen suavizar su aislamiento los paseos por los bosques de las afueras. No hay, sin embargo, amargura en el párroco. Muestra una sabia resignación ante el destino, apreciando los valores que también le ofrece la vida aldeana; le encanta el agua de Arévalo, bebida única que antepone al vino.

Azorín presenta las impresiones del cura con respecto a las estaciones del año: la alegría que le provoca la verdura en primavera, la satisfacción que le inspiran los meses de abundancia en el verano y el descanso del otoño templado; le gusta sobre todo, el frío de invierno, tiempo en que se duerme mejor y cuando hay más ocasiones para la conversión.

El autor analiza los sentimientos hacia las estaciones del año de los hombres de épocas pasadas. Estas son en su obra un elemento que perdura siempre, eterno, mientras las personas que las viven perecen y cambian.

Don J. Bejarano es un erudito, un conocedor de los escritos latinos. El objetivo de Sentimientos patrióticos no es, sin embargo, mostrar los conocimientos que tiene. Redactando su obra quiere escapar al aislamiento.

En el arte del escritor no hay, según Ortega, nada de carácter solemne; evita la representación de grandes hombres y acontecimientos. Le es característica una perspectiva inversa en la cual los hechos mínimos de la vida ocupan el primer plano. Azorín

"señala con el índice a un punto del paisaje humano. Seguimos la indicación y hallamos [...] esto: un pueblecito - un nombre desconocido u olvidado, un detalle del cuadro famoso que solíamos desapercibir - una frase vivida que naufragaba en la prosa vana de un libro-. Como unas pinzas sujeta Azorín ese mínimo hecho humano, lo destaca en primer término sobre el fondo gigante de la vida y lo hace reverberar al sol [...]"40.

Un motivo importante de la prosa de Azorín es el pasado. No le interesa, sin embargo, el aspecto material que cambia, perfeccionándose a través de los siglos, sino su estrato más profundo: lo que el hombre experimenta frente a su existencia, su sentimiento básico vital por los tiempos de los tiempos. Se podría remarcar la nota metafísica de la obra de Azorín en esta cuestión: Qué son nuestros sentimientos y emociones comparados con las de las vidas antiguas?; (¿Somos más felices, somos más tristes que los hombres de otra edad?, Camina el mundo hacia una cordial satisfacción o perdura idéntica la distancia entre anhelos y las realizaciones?"<sup>41</sup>).

La visión de la historia en Azorín coincide con su inspiración radical.

"La sensibilidad para los costumbrero [...] tenía que llevarle forzosamente a poetizar el trabajo anónimo y tradicional de los gremios [...] Azorín ve en la historia no grandes hazañas ni grandes hombres, sino un hormiguero solícito de criaturas anónimas que tejan incesantemente la textura de la vida social, como las células calladamente reconstruyen los tejidos orgánicos"<sup>42</sup>.

El arte no debería, según Ortega, imitar sólo un aspecto exterior de la realidad, lo sensible, copiarla tal como la vemos y oímos. El escritor no puede presentar sólo la apariencia de las cosas. Tiene que buscar el origen oculto de los fenómenos vistos y oídos en la realidad, descubrir el mecanismo que los organiza. Es así en Azorín.

"Azorín ha visto este hecho radical que los comprende a todos: España no vive actualmente; la actualidad de España es la perduración del pasado [...] España no cambia, no varía, nada nuevo comienza, nada viejo caduca por completo. España no se transforma, España se repite, repite lo de ayer, hoy, lo de hoy mañana. Vivir aquí es volver a hacer lo mismo. Por eso dice Azorín que para él, contemplativo «vivir es ver volver» (Las Nubes)"<sup>43</sup>.

Es la causa por la cual el escritor evita lo heroico, lo genial, poetizando lo típico, lo común, lo banal. En su prosa "ninguna acción, ningún objeto tiene valor por sí mismo. Sólo cobran interés cuando percibimos que cada uno de ellos es sólo el cabo de una serie ilimitada, compuesta de elementos idénticos. No ser lo que son, sino meramente ser igual a otros cien y a otros mil y a los otros sin número, les presta poder sugestivo"<sup>44</sup> Azorín obtiene un efecto realista al atribuir rasgos comunes a las cosas.

En el arte de Martínez no se trata de la pura descripción de lo habitual, de las costumbres. Las costumbres se fundamentan en la persistencia, repetición de funciones siempre idénticas. Son un estrato indispensable de la realidad, sin embargo, una vez asentados en nuestra conciencia llaman más nuestra atención los elementos de progresión, de innovación que hay en la vida. Las costumbres por sí mismas no pueden ser sujeto del arte. Para Azorín "son éstas mero instrumento y material con que nos sugiere esa pavorosa fuerza negativa de la repetición, esa siniestra vacuidad, esa insistencia desoladora que constituye, según él, la base misma de la vida. Al través de las costumbres va a buscar la costumbre de quien se ha dicho que es fuerte como la muerte, el poder de la persistencia y la monotonía que, en su opinión, representa la última sustancia del mundo"<sup>45</sup>. El pasado es para el escritor el presente que se aleja constantemente. Por eso emplea a menudo el pretérito perfecto que expresa la relación del pasado con el presente.

Estudiando Sentimientos patrióticos Azorín encuentra a su autor como un hombre fino y sensible. Don J. Bejarano en la biografía del escritor vive privado del ambiente de los salones y tertullas madrileños, sufre en la inactividad intelectual de la atmósfera aldeana, de su hostilidad al ejercicio espiritual. La novela de Azorín contiene un elemento autobiográfico. Hay relación entre la soledad de Bejarano



cuyo biografía reconstruye Azorín y sus propios sentimientos.

"Gracias a Azorín entendemos mejor la emoción vital del pobre Bejarano. Gracias a Bejarano entendemos mejor la amarga ironía que gime en el corazón de Azorín y éste mismo, al hallarse resonado en aquel otro hombre, ha oído más claramente sus voces interiores. Azorín añade "Amigo Bejarano, siento como si fueran míos tus dolores!" Riofrío de Avila, humilde aldea entre breñas, no es más hostil a la vida espiritual que este Madrid nuestro. En Azorín resuena la sobria quejadumbre de Bejarano. En medios aparentemente distintos sienten ambos la misma soledad"<sup>46</sup>.

El estudio de Ortega se basa en la novela Un Pueblecito (1916) de la etapa primeriza de la obra de Azorín. A pesar de eso el filósofo encuentra en ella los rasgos esenciales del arte del escritor que caracterizarán también el período posterior. La crítica contemporánea de la novelística de Azorín, sobre todo en lo referente a su estrato metafísico, se basa en gran parte en las observaciones de Ortega.

M. Cachero<sup>47</sup> y A. del Río<sup>48</sup> subrayan en la prosa de Azorín una tendencia al análisis, el carácter vago de la intriga y estático de la acción y el detallismo de las descripciones. Según Livingstone<sup>49</sup> la prosa de Azorín presenta un nuevo tipo de novela. El escritor emplea una técnica antinarrativa. Rechaza la manipulación de las figuras en una intriga geométrica. El relato de acontecimientos queda relegado a un último plano. Por el contrario su prosa capta los estados sensibles en sus diversos grados. El efecto de la antinarración está reforzado por la antipersonalidad de los personajes. Los personajes centrales aparecen en una serie de imágenes breves. Suelen ser semianónimos, identificados solamente como "yo" y "ella". Los personajes secundarios están presentados como rápidos bosquejos. Su razón de ser no es su propia existencia sino el ambiente que introducen en la novela, una atmósfera de melancolía por el tiempo que pasa irremediabilmente.

Para Azorín existen dos conceptos incompatibles "la historia" - la reconstrucción del pasado a base de datos acumulados, sobre todo los de sucesos monumentales y "la realidad histórica" - la intuición del espíritu de una época, la interpretación socio-biográfica que depende de la captación de la sensibilidad de un período en los humildes detalles de la vida. Esta última tiene un carácter más auténtico que la interpretación histórica. La historia emplea un método de separación del tiempo, separación arbitraria, inauténtica en categorías mutuamente exclusivas de presente y pasado. De este modo se aísla artificialmente de la realidad que es un presente que se aleja incesantemente. Azorín presenta en el pasado lo que se repite. Siente dolorosamente el fluir del tiempo. Ve la solución no en la adaptación del individuo a la noción objetiva del tiempo sino en la creación de su nueva noción. El resultado de ello es un movimiento de cámara en el que observamos una petrificación de los personajes. Somos testigos de un proceso de retardación del movimiento cósmico. En el fondo de este ambiente de inmovilidad se destacan sutiles sentimientos y sensaciones.

El deber del escritor es, según Azorín, la contemplación. Sin embargo, cuando la vida comienza a ser contemplada deja de ser vivida, deja de ser verdaderamente vida. El conflicto inteligencia - vida es la causa de la desintegración de los personajes autobiográficos del escritor. Sienten una inquietud patológica, un descontento. En la jerarquía de Azorín los sentimientos tienen un rango superior que las ideas. La inteligencia es la fuerza que obliga a reconocer la fugacidad de la existencia y agranda la distancia entre el individuo y el mundo provocando en él abatimiento.

El estilo de Azorín es sobrio, conciso. La acumulación de los substantivos produce el efecto de sincopa. Dominan en la narración las descripciones. La prosa del autor tiene carácter lírico.

## TEORIA DE LA NOVELA

Ortega presenta los principios de la técnica novelesca bajo la forma de postulados estéticos: el de autopsia, el de no definición, el de hermetismo, la novela como vida provinciana, la novela género moroso y contemplativo, la novela - género tupido. El principio de autopsia concierne al método narrativo. El novelista, en vez de comunicar directamente los hechos, los rasgos de sus personajes, tendría que aplicar en su obra un método de presentación indirecta. Es preciso que el lector sea testigo del "acontecer" de los hechos de la realidad ficticia, perciba con sus propios ojos situaciones de la novela, "vea" y "entienda" a los personajes. "Con unas docenas de palabras podríamos referir el tema de El Rojo y el Negro. ¿Qué diferencia hay entre ese tema referido así por nosotros y la novela misma? No se diga que la diferencia radica en el estilo porque eso es una tontería. Lo importante es que al decir nosotros: "Madame Rénal se enamora de Julián Sorel" no hacemos sino aludir a este hecho, al paso que Stendhal no alude a él, no lo refiere sino que lo presenta en su realidad inmediata y patente"<sup>50</sup>. Del postulado de autopsia deriva el de no definición, el de evitar nociones. Las nociones son símbolos de las cosas, indican las cosas. Pertenecen más al campo de la ciencia que al campo del arte.

"En una larga novela de Emilia Pardo Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso, pero como no le vemos hacer ninguna ante nosotros, la novela nos irrita. El imperativo de la novela es autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos"<sup>51</sup>.

El postulado de no definición es visible en Dostoievsky, "uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca".



"Quién no mire atentamente creerá que el autor define cada uno de sus personajes. En efecto, casi siempre que va a presentar alguno comienza por referirnos brevemente su biografía en forma tal que nos parece poseer desde luego, una definición suficiente de su índole y facultades. Pero apenas comienza, en efecto, a actuar—es decir a conversar y ejecutar acciones—nos sentimos despistados. El personaje no se comporta según la figura que aquella presunta definición nos prometía. A la primera imagen conceptual que de él se nos dió sucede una segunda donde le vemos directamente vivir, que no es ya definida por el autor y que discrepa notablemente de aquella. Entonces el lector se ocupa en definirlo él"52.

La novela es un género moroso. Se opone en ello a la novela corta cuya trama se desarrolla de una manera rápida y para la cual la intriga es básica. La trama, que es elemento necesario de la estructura novelesca, no es sin embargo, esencial para ella. "No, no es el argumento lo que nos complace, no es la curiosidad por saber lo que va pasar a Fulano lo que nos deleita. La prueba de ello está en en que el argumento de toda novela se cuenta en muy pocas palabras, y entonces no nos interesa. Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y que al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas"53.

El ejemplo de un ritmo lento de la novela sería una vez más la obra de Dostoievsky.

"Sus libros son casi siempre de muchas páginas y, sin embargo, la acción presentada suele ser brevísima. A veces necesita dos tomos para describir un acaecimiento de tres días, cuando no de unas horas. Y, sin embargo hay caso de mayor intensidad? Es un error creer que ésta se obtiene contando muchos sucesos. Todo lo contrario: pocos y sumamente detallados, es decir realizados. Como en tantas cosas rige aquí el non multa sed multum. La densidad se obtiene no por yuxtaposición de aventura a aventura sino por dilatación de cada una mediante prolija presencia de sus menudos componentes"69.

Es la forma que hace la grandeza de la obra de Dostoievsky y no los elementos de su contenido p.ej. la personalidad turbulenta de sus personajes o el dramatismo misterioso de la acción.

El placer del lector de la novela viene, sobre todo, de la contemplación de los personajes y de su ambiente. La novela debería conservar, sin embargo, el mínimo de la trama ya que la naturaleza del hombre no es primordialmente contemplativa. La trama es un psicológico a priori necesario a la contemplación. Debe quedarse en la novela así como "un hilo en el collar de perlas", las estacas en la tienda de campaña. "Ortega al no conocer la composición completa de A la búsqueda del tiempo perdido, reprocha a Proust una excesiva concentración en los detalles, la falta de "andamio" en su libro. Lo trata de "obra paralizada".

Si acordamos un papel primario en la novela a las descripciones y al ambiente frente a lo que acaece, está claro que el tema que elige el autor es indiferente. Hay que preservarse de la ilusión de que un tema maravilloso, extraordinario puede hacer la novela más interesante. La diferencia entre un tema maravilloso y uno común consiste solamente en un horizonte novelesco distinto. Una idéntica relación exista entre el horizonte vital de una señorita de oficina y el de una duquesa.

"La señorita de comptoir supone que el mundo de la duquesa es más dramático que el suyo, pero de hecho acaece que la duquesa se aburre en su orbe luminoso lo mismo que la romántica contable en su pobre y oscuro ámbito. Ser duquesa es una forma de lo cotidiano como otra cualquiera"<sup>55</sup>.

El objeto de la novela, en el sentido contemporáneo, son los elementos cotidianos de la vida. El deber del autor no consiste en esforzarse para encontrar un tema extraordinario, sino despertar el interés utilizando cualquier tema, aunque éste sea muy común, de modo que el lector, impregnado

de la atmósfera de los personajes, olvide el horizonte real sumergiéndose en el mundo ficticio. Es el efecto que llama Ortega "enviar al lector a la provincia". Para lograrlo es preciso aplicar un principio de hermetismo. La realidad y el mundo de la novela tienen que existir como dos mundos aislados. La introducción del mundo real en el de la novela no puede ser más que perniciosa para la ficción. Los elementos ficticios contrastados con los reales pierden sus dimensiones e importancia. Un caso elocuente de la insuficiencia del resultado de mezclar los elementos reales y los ficticios sería la novela histórica. El inconveniente principal constituiría aquí la imposibilidad de separar los unos de los otros. Su coexistencia hace que lo novelesco pierda su carácter puro para acomodarse a las exigencias de la historia. Contrastado con ella parece artificial, convencional mientras lo histórico queda falseado en resultado de una demasiada aproximación. La novela debería ser para el autor un objetivo definitivo. Las intenciones que tratan de subyugarla en nombre de otros fines (políticos, ideológicos, etc.) producen la intrusión de la realidad en el mundo ficticio quebrantando su unidad. "En este sentido me atrevería a decir que sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela. Sea él todo lo "realista" que quiera, es decir, que su microcosmo novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero cuando estemos dentro de él no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros"<sup>56</sup>.

Para que el mundo novelesco exista separadamente del real, para que cree en nosotros un efecto ilusorio de la realidad hay que utilizar muchos detalles. La novela es un género tupido.

"Para aislar al lector no hay otro medio que someterlo a un denso cerco de menudencias claramente intuitivas. [...] Los libros de Cervantes, Stendhal, Dickens, Dostoievsky son, en efecto del género tupido. Todo en ellos parece lujosamente



espumado de una plenitud intuitiva. Hallamos siempre más datos de los que podemos retener y aún nos queda la impresión de que más allá de los comunicados yacen otros muchos como en potencia"<sup>57</sup>.

Ortega indica la evolución histórica del género. La narración indirecta de carácter alusivo evolucionó en una detallada presentación. El género novelesco se está agotando. Precisamente su decadencia proviene del agotamiento de los temas cuyo número aunque sea muy elevado es, sin embargo limitado.

"Es un error representarse la novela - y me refiero sobre todo a la moderna - como un orbe infinito del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera imaginarla como una cantera de vientre enorme pero finito. Existe en la novela un número definido de temas posibles. Los obreros de la hora prima encontraron con facilidad nuevos bloques, nuevas figuras, nuevos temas los obreros de hoy se encuentran, en cambio, con que sólo quedan pequeñas y profundas venas de piedra"<sup>58</sup>.

El período de decadencia puede, a pesar de las apariencias, manifestarse feliz para la novela. La técnica novelesca llega en él a la sublimación, en tanto no logre todavía la perfección. La perfección puede manifestarse de repente en el campo de la forma o en el de la materia p.ej. en una psicología novelesca. Esta no debe ser una copia, imitación exacta de los auténticos procesos espirituales. Admite la construcción de mundos e individualidades psíquicos imaginados a condición de que éstos parezcan posibles.

Comparemos las observaciones sobre la novela de Ortega con las teorías del género novelesco anteriores, las de Vogué, Thibaudet, Dibelius, Lukács, Lubbock así como con las posteriores, las de Tomás Mann, Wellek y Warren.

Según Vogué<sup>59</sup> la presentación de los personajes de la novela se caracteriza por la demostración de su modo de existir y actuar. La novela refleja la complejidad y casualidad de la vida, sus escenas han sido compuestas con muchos detalles.

Dibelius<sup>60</sup> indica dos estructuras clásicas del género. En la primera el acento recae sobre la acción, en la segunda - sobre la presentación de los caracteres. Considera estas estructuras como iniciales para los tipos del género posteriores: la novela social, negra, realista, etc.

Un modo directo de caracterización, históricamente más viejo, suele aplicarse a los personajes secundarios, o también para subrayar la imagen del personaje principal conocido ya por el lector gracias a una caracterización indirecta. En el modo de caracterización indirecto, el carácter de los personajes se forma delante de los ojos del lector, revelando sus rasgos a través de la acción, palabras, gestos. El crítico alemán indica como modos típicos de narración, la del observador que está al lado de la acción, la realizada por el protagonista mismo y la de la tercera persona.

Según Thibaudet<sup>61</sup> las reglas de composición suelen ser respetadas en las artes dramático y oratorio; para estos géneros importa el logro de un máximo efecto en un mínimo de tiempo. En cambio, las obras épicas imitan el flujo de la vida en su aspecto de espontaneidad y desorden, se desarrollan a través de la sucesión de episodios a modo de "un largo río vivo". La epopeya y la novela no exigen la composición. Esta tendría que ser conservada sólo en la estructura interior de sus elementos.

El tema de la épica son, en opinión de Lukács<sup>62</sup>, elementos concretos de la vida. La épica puede cambiar el ritmo de la vida o conducir la realidad que presenta a un objetivo utópico. No es posible, sin embargo, que sobrepase completamente la esfera de la vida con su profundidad, con su riqueza de elementos, con su orden característico. Perdería entonces su forma propia volviéndose de carácter lírico o dramático. De la revelación del flujo absurdo y vano de los hechos hace la épica su forma.

Lubbock<sup>63</sup> distingue dos modos de la presentación en la novela: uno escénico, en el cual asistimos directamente a una situación en la vida de un personaje, y uno panorámico en el cual adquirimos una ampliación de nuestro campo visual mediante un comentario del autor. El tema de la novela puede ser tratado de un modo pintoresco - la situación dramática es concebida entonces como reflejo de los hechos en la conciencia de un personaje (lo ilustra p.ej. la escena de Vaubyessard en Madame Bovary de Flaubert donde nos concentramos en la emoción de Emma en relación al baile) o de una manera dramática donde los hechos tienen un lugar primario. (como p.ej. en la escena de los comicios agrícolas. Advertimos aquí una imagen directa de las cosas: la elocuencia del consejero, el cortejo de Rudolfo, las respuestas de Emma y el ruido de la muchedumbre). Los elementos del método novelesco pueden combinarse de diferentes maneras, aparecer unos tras otros o bien simultáneamente. Los diferentes puntos de vista pueden mezclarse. Es posible tratar una acción dramática de una manera pintoresca, y a su vez dramáticamente las descripciones.

Según T. Mann<sup>64</sup>, frente a la epopeya, su predesadora, la novela representa un alto grado de sublimación. La forma más refinada de la prosa es debida al proceso de interiorización; el valor de la obra está relacionado con la proporción que existe entre sus elementos de vida exterior y los de vida interior. El arte novelesco debería provocar la intensidad de los elementos de vida interior con un mínimo de intriga. Tendría que incitar el interés por lo común, lo cotidiano. Se consigue la interiorización merced a la concentración en el detalle. Aparte de la diferencia del tema entre la epopeya con su mundo arcáico y la novela con su carácter cotidiano, existe la diferencia en el modo de ver representado por los dos géneros. Al modo de ver directo, ingenuo de la epopeya la novela opone el ver crítico.



Wellek y Warren<sup>65</sup> señalan dos formas extremas del género: la novela de carácter realista y la novela con un elemento de inverosimilitud. La genealogía de la primera puede buscarse en formas no imaginativas - la epístola, la biografía, las memorias, el diario, la crónica, la de la segunda - en la épica primitiva y el romance medieval. La traza física, una presentación de índole moral, un efecto onomatopéyico en el nombre del personaje constituyen modos típicos de caracterización; la presentación de los rasgos de los personajes puede tener carácter estático o dinámico. El marco escénico es realizado en la novela por el detallismo de las cosas (paisajes, interiores de las casas, etc.) El asunto, caracterización de los personajes y el marco escénico se determinan mutuamente.

Los críticos americanos señalan diversos tipos de narración: el de autor omnisciente, en la cual el autor es un conferenciante de los hechos; el de la narración romántico - irónica, donde el papel del narrador se engrandece tanto que perdemos la ilusión de que la realidad presentada es la vida y no el arte, finalmente, la narración objetiva, en la cual el autor muestra los hechos sin comentario directo presentándolos a través de un punto de vista.

Las opiniones de Ortega y las de los teóricos de la literatura coinciden en muchos aspectos. Como los críticos anteriores, Ortega considera que la narración novelesca se realiza principalmente, no por el comentario ni por las características hechas, sino por la presentación de los personajes y de los sucesos. La obra de arte tendría que presentar una existencia sui generis, una nueva objetividad, un conjunto de hechos y situaciones que se llevan a cabo ante nuestros ojos. Don Quijote "no es ni un sentimiento mío ni una persona real, es un nuevo objeto que vive en el ámbito del mundo estético distinto éste del mundo físico y del mundo psicológico"<sup>66</sup>.

El filósofo señala como Dibelius la evolución de la técnica narrativa de la directa - propia de una etapa primaria del desarrollo del género a la indirecta. La opinión de Ortega y la de los críticos coinciden también en cuanto al tema de la novela. Este a diferencia del tema de la epopeya, con su carácter maravilloso y extraordinario, es lo común, lo cotidiano. Ortega señala por primera vez la cuestión del ritmo de la narración novelesca. Remarca en el papel dominante del ambiente y de la descripción de los personajes los rasgos representativos de una madura forma del género.

El estudio de Ortega acerca de la novela tiene un carácter filosófico. Omite el examen de algunos problemas como el modo de manifestarse del narrador en la novela, los métodos de presentación de los personajes o el papel del marco escénico.

Por otro lado se han confirmado los supuestos del filósofo en cuanto a la psicología novelesca. La novela del siglo XX trae muchas nuevas vertientes en este campo. El agotamiento de los temas no fue, en cambio, total. Los sucesos sociales y políticos, especialmente las guerras y revoluciones iniciaron también los nuevos temas en la literatura.

En el período de entreguerras, para el cual la teoría de la novela fue una problemática nueva, el estudio de Ortega se destaca por la profundidad del análisis. Este trabajo, que precede a estudios más extensos sobre el tema, constituye un valioso documento para la formación de las ideas contemporáneas acerca de la novela, y contribuye de un modo importante a su caracterización.

## Notes

- <sup>1</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*. Ideas sobre la novela, Madrid 1976, p. 101.
- <sup>2</sup> Ibid.
- <sup>3</sup> Op. cit., p. 104.
- <sup>4</sup> Op. cit., p. 110.
- <sup>5</sup> Op. cit., p. 108.
- <sup>6</sup> Op. cit., p. 105.
- <sup>7</sup> Nota de la autora.
- <sup>8</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*. Ideas sobre la novela, op. cit., p. 114-115.
- <sup>9</sup> Op. cit., p. 126.
- <sup>10</sup> Op. cit., p. 129-130.
- <sup>11</sup> Op. cit., p. 134.
- <sup>12</sup> Op. cit., p. 137.
- <sup>13</sup> Op. cit., p. 151.
- <sup>14</sup> Op. cit., p. 153.
- <sup>15</sup> Op. cit., p. 156.
- <sup>16</sup> Ibid.
- <sup>17</sup> A. Ganivet, *Idearium español*, Madrid 1960, p. 70.
- <sup>18</sup> Op. cit., p. 71.
- <sup>19</sup> M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid 1928.
- <sup>20</sup> Op. cit., p. 59-60.
- <sup>21</sup> Op. cit., p. 96.
- <sup>22</sup> P. Baroja, *El árbol de la ciencia*, Barcelona 1967.
- <sup>23</sup> J. Ortega y Gasset, *El Espectador*, Madrid 1976, t. I, p. 175.
- <sup>24</sup> Op. cit., p. 198.
- <sup>25</sup> Op. cit., p. 135.
- <sup>26</sup> Op. cit., p. 185.
- <sup>27</sup> Ibid.
- <sup>28</sup> Ibid.
- <sup>29</sup> Op. cit., p. 199-200.



- 30 Op. cit., p. 201-202.
- 31 Op. cit., p. 197.
- 32 Op. cit., p. 217.
- 33 C. Iglesias, La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela. En Hispanófila, núm 7, septiembre 1959.
- 34 Ibid.
- 35 A. Valbuena Prat, Historia de la literatura española, Barcelona 1963.
- 36 E. de Nora, La novela española contemporánea, Madrid 1969.
- 37 D.L. Shaw, Dos novelas de Baroja y una ejemplificación de su técnica. En Bulletin of Hispanic Studies, (Liverpool) núm. XL, julio 1963.
- 38 B. Ciplijanskailé, La distancia en el arte de Baroja. En Insula, Madrid, año XXVI, núm, 294, mayo 1971.
- 39 Azorín, Un Pueblecito-Riofrío de Ávila, Buenos Aires 1946.
- 40 J. Ortega y Gasset, El Espectador, op. cit., t. II, p. 54.
- 41 Op. cit., p. 61.
- 42 Op. cit., p. 94.
- 43 Op. cit., p. 76-77.
- 44 Op. cit., p. 78.
- 45 Op. cit., p. 83.
- 46 Op. cit., p. 64.
- 47 J.M. Cachero, Las novelas de Azorín, Madrid 1960.
- 48 A. del Río, Historia de la literatura española, New York 1948.
- 49 L. Livingstone, Tema y forma en las novelas de Azorín, Madrid 1970.
- 50 J. Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela, op. cit., p. 165.
- 51 Op. cit., p. 165.
- 52 Op. cit., p. 182-183.
- 53 Op. cit., p. 170.
- 54 Op. cit., p. 181.
- 55 Op. cit., p. 197.
- 56 Op. cit., p. 200-201.

- 57 Op. cit., p. 206-207.  
58 Op. cit., p. 162.  
59 M. Vogué, *Le roman russe*, Paris 1927.  
60 W. Dibelius, *Morfologia powieści*. En Skwarczyńska S., *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, Kraków 1965.  
61 A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris 1927.  
62 G. Lukács, *Teoria powieści*, Warszawa 1968.  
63 P. Lubbock, *Pani Bovary*. En "Przegląd Humanistyczny", nr 5, 1968.  
64 T. Mann, *Sztuka powieści*. En "Przegląd Humanistyczny", nr 6, 1956.  
65 R. Wellek, A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid 1953.  
66 J. Ortega y Gasset, *Deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Madrid 1970.

## Résumé

Celem artykułu jest prezentacja poglądów filozofa na literaturę. W Rozważaniach o Don Kichocie (1914) Ortega przedstawia swoje ujęcie historii epiki. Jego przemyślenia z lat moralnego i ekonomicznego kryzysu Hiszpanii należą do nurtu analizy kultury narodowej; obok opinii Ortegi przedstawione zostały w artykule rozważania o Don Kichocie A. Ganimeta, ojca pokolenia 98 i M. de Unamuno.

W szkicach Pío Baroja, anatomia duszy rozproszonej (1915), Uwagi o Pío Baroście (1916) i Azorín: urok zwyczajności (1916) krytyk analizuje twórczość Baroży i Azorína. Uznaje polimorfizm, brak osi centralnej i narastania pierwiastka dramatycznego za główne cechy struktury powieści Baroży. W prozie Martineza podkreśla koncentrację na drobnych, codziennych elementach rzeczywistości i powtarzalność motywu czasu. Poglądy późniejszych krytyków: Cachera, de Nory, Shawa, Ciplijanskailé'a, Livingstone'a na temat obu pisarzy są zbieżne z opiniami Ortegi.

W Uwagach o powieści (1925) Ortega formułuje teorię gatunku. Uznaje za podstawową zasadę powieściopisarstwa hermetyzm - niewspółistnienie elementów rzeczywistych z fikcyjnymi. Powieść nie powinna być podporządkowana celom pozaestetycznym (politycznym, ideologicznym, itd.). Z zasady tej wynikają pozostałe postulaty Ortegi: autopsja (unikanie bezpośredniej charakteryzacji postaci na rzecz prezentacji ich życia i działania), zasada niedefiniowania (odrzućcie pojęć

jako metody charakteryzacji), zasada "gęstości" powieści (używanie przez pisarza dużej ilości szczegółów w celu "przysłonięcia" świata rzeczywistego).

Na obecnym etapie rozwoju gatunku intryga, zdaniem krytyka, nie jest w stanie pobudzać wrażliwości czytelnika. Ośrodkiem zainteresowania winien być opis życia postaci, atmosfera. Powieść jest gatunkiem powolnym, kontemplacyjnym.

W okresie międzywojennym, dla którego teoria powieści była problematyką nową, praca Ortegi wyróżnia się wnikliwością analizy. Studium Ortegi wyprzedzające obszerniejsze prace na ten temat stanowi cenny dokument kształtowania się współczesnych poglądów na powieść i ważny przyczynek do jej charakterystyki.