



Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana

Juan José Lanz

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

En torno a 1912-1914, José Ortega y Gasset inicia una serie de reflexiones sobre las obras más recientes de Pío Baroja y Azorín, con el ánimo de llevar a cabo un análisis del proceso de regeneración de España. Las obras de Baroja y Azorín muestran, a los ojos de Ortega, dos modos distintos pero complementarios de entender España, de enfrentarse al problema patriótico y de afrontar el proceso de modernización del país, que, tal como intuye el filósofo madrileño, ha de llevarse a cabo a través de una renovación cultural. Esa perspectiva analítica va a derivar pronto en el pensador madrileño en una reflexión sobre la teoría de la novela como género literario, a partir de los textos de los dos escritores, como modo de enunciar a través de la evolución del género novelesco la evolución y crisis del racionalismo moderno. Así, la reflexión teórica orteguiana sobre la naturaleza de la novela, desde un punto de vista diacrónico en *Meditaciones del Quijote* (1914) y desde un punto de vista sincrónico en *Ideas sobre la novela* (1925), apunta a una doble finalidad, a partir de la reflexión estética: a la visión de la crisis de la razón racionalista y el surgimiento de una nueva razón vital; al problema de cómo enfrentar el proceso de modernización de España en los primeros años del siglo XX. En consecuencia, el debate estético que llevarán a cabo Baroja y Azorín a partir de las reflexiones orteguianas, que estallará en el enfrentamiento entre Baroja y Ortega a la altura de 1924-1925, encubre un debate ideológico del que el otro no es mera cobertura, sino elemento sustancial (el hombre es entendido por Ortega como un “ser de cultura”, mientras

Olivar N° 9 (2007), 43-70.



que Baroja lo concibe como “ser de raza”), y que se ubica en la reflexión central de la vanguardia dentro de la modernidad.

Palabras clave: Ortega y Gasset – Baroja – Azorín – Teoría de la novela – Vanguardia – Modernidad

Between 1912 and 1914, José Ortega y Gasset begins a series of reflections on Pío Baroja's and Azorín's most recent works, with the aim of studying the regeneration process in Spain. Baroja's and Azorín's works show, according to Ortega, two ways to understand Spain, to face the patriotic problem, and to confront the country's process of modernization, which (as the Madrilenian philosopher perceives) is to be attained through cultural renewal. Ortega's analytic perspective will derive soon in a reflection on the theory of novel as literary genre, based on these two writers, as a way to express the evolution and crisis of modern rationalism through the evolution of the novel genre. Thus, Ortega's theory of the nature of novel, in a diachronic view in *Meditaciones del Quijote* (1914), and in a synchronic view in *Ideas sobre la novela* (1925), aims at a double objective, through aesthetic reflection: a vision of the crisis of rationalist reason and emergence of a new vital reason, and the problem of facing the process of modernization in Spain, in the first years of the 20th century. As a consequence, the aesthetic debate carried out by Baroja and Azorín on the basis of Ortega's reflections –which will explode in the quarrel between Baroja and Ortega (1924-1925)–, covers up an ideological debate, but is still a substantial element (Ortega conceives man as a “culture-being”, while Baroja as a “race-being”), placed in the centre of the avant-gardist thought within modernity.

Keywords: Ortega y Gasset – Baroja – Azorín – Novel theory – Avant-garde – Modernity

Pío Baroja y José Ortega y Gasset se habían conocido a principios de siglo. Tal como relata el autor de *Desde la última vuelta del camino*, había conocido al pensador madrileño en el restaurante de los Jardines del Buen Retiro, pero tuvo ocasión de entablar una relación más profunda con él hacia 1905 ó 1906 en que ambos coincidieron en un viaje en tren desde Madrid a París, que Baroja continuaría hacia Londres y Ortega hacia Alemania (Baroja, 1997, I: 863-64), para comenzar allí su estancia y su ampliación de estudios entre 1905 y 1907. Ortega es un joven doctor en filosofía, que acaba de defender en diciembre de 1904 su tesis *Nota sobre*

los legendarios trabajos del año mil. Baroja es un novelista de poco más de treinta años que ha publicado ya su libro de relatos *Vidas sombrías* (1900) y las novelas *La casa de Aizgorri* (1900), *Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902) y *El mayorazgo de Labraz* (1902) y ha concluido su primera trilogía *La lucha por la vida* (1904). Pronto la relación de amistad y admiración se fragua y las conversaciones entre ambos escritores acentúan la complicidad. En 1912 ambos compraron casa de veraneo en Vera de Bidasoa, no lejos la una de la otra, y queda testimonio en las memorias de Baroja de las entretenidas conversaciones que ambos escritores mantuvieron durante años. Ortega encontró en Baroja a alguien con especial aptitud para la filosofía: “La inspiración energética que le anima es una inspiración filosófica, no literaria”. Por su parte, el novelista vasco siempre proclamará su admiración por el pensador madrileño como escritor, y si, en 1917, en *Juventud, egolatría*, declara que “Ortega y Gasset, única posibilidad de filósofo que he conocido, es para mí de los pocos españoles a quienes escucho con interés” (Baroja, 1997, XIII: 411), cuando el filósofo fallezca en 1955, dirá en su necrológica: “creo que Ortega y Gasset es el primer escritor español de nuestra época” (Baroja, 1997, XVI: 1573). Y no se trataba de un mero ejercicio de *laudatio* al escritor recién fallecido, pues unos años antes, en sus *Memorias*, Baroja, que no era generoso en alabanzas hacia sus contemporáneos, había dejado claro testimonio de su admiración al escritor Ortega: “Ahora, hablando de cosas concretas de mi tiempo, yo supongo que los escritores mejores de mi época han sido Azorín y Ortega y Gasset” (Baroja, 1997, II: 594). Por su parte, Ortega comienza a manifestar su atención ensayística por la obra de Baroja y por la de Azorín hacia 1912-1914, precisamente cuando tras su segunda estancia en Marburgo comienza a gestar giro del racionalismo al racionovitalismo que se plasmará en las *Meditaciones del Quijote* (1914), y a la par comienza a pergeñar su plan de pedagogía nacional (Johnson, 1997: 169 y ss.). De hecho, el plan establecido para dichas *Meditaciones...* fija un amplio espacio para la reflexión sobre la obra de ambos autores y condiciona el desarrollo del libro tal como se publicó en 1914. Efectivamente, la concepción del proyecto orteguiano de las *Meditaciones...* arranca justamente con la redacción de una serie de ensayos sobre Pío Baroja (Inmann Fox, 1987: 28), a partir de su lectura de *El árbol de la ciencia* (1911): “Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa” (1912), que

servirá de base para el artículo “Un libro de Pío Baroja”, publicado en *La Prensa*, de Buenos Aires, el 15 de septiembre de 1912, y para el artículo “Observaciones de un lector”, publicado en *La Lectura* (marzo de 1915), recogido posteriormente en el primer tomo de *El Espectador*, a partir de su tercera edición (1928), con el título de “Una primera vista sobre Baroja”; “La agonía de la novela” (1912), que pasará con diversos cambios a formar de las *Meditaciones del Quijote* (1914), con el título de “Breve tratado de la novela”; “La voluntad del Barroco” que se redactó con idea de formar el tercer capítulo de las meditaciones de Ortega sobre Baroja; y una breve “Conclusión” fragmentaria. “Ideas sobre Pío Baroja” se publica en 1916 en el primer volumen de *El Espectador*. Aunque, en principio, el ensayo parece versar sobre la novela *Los recursos de la astucia* (1915), volumen quinto de las barojianas *Memorias de un hombre de acción*, lo cierto es que en él se repiten ideas expuestas ya en los ensayos de 1912. En cuanto a sus trabajos sobre Azorín, Ortega reseña el 11 de junio de 1912 en las páginas de *El Imparcial* el “Nuevo libro de Azorín”, *Lecturas españolas* (1912). En los proyectos orteguianos de 1912 y 1914 sobre las *Meditaciones...* se anuncia ya un ensayo dedicado a Azorín, con el título de “Azorín: primores de lo vulgar”, título con el que se incluirá en el tomo segundo de *El Espectador* (1917) un ensayo sobre *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916), escrito según el propio Ortega en junio de 1916. Sin embargo, tanto las referencias en los planes citados, como el adelanto de una parte de este ensayo, donde hay citas constantes de *Lecturas españolas* (1912) y de *Castilla* (1912), en una serie de artículos publicados en *El Imparcial* entre febrero y abril de 1913, parecen indicar que una parte de este ensayo estaría ya redactada para esa fecha.

Meditemos un momento sobre la importancia que tienen estas fechas de 1912-1913 en el desarrollo de la literatura española. En esos años se publica: *Campos de Castilla* (1912), de Antonio Machado; *El mundo es así* (1912), de Pío Baroja, quien comienza con *El aprendiz de conspirador* (1913) sus *Memorias de un hombre de acción*; *Lecturas españolas* (1912), *Castilla* (1912) y *Clásicos y modernos* (1913), de Azorín; *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), de Miguel de Unamuno; *Troteras y danzaderas* (1913), de Ramón Pérez de Ayala; etc. Por su parte, Ortega comienza a intensificar su actividad propagandística y se prepara para su entrada en la política activa con la fundación de su Liga de Educación Política Española (1913), a la que anima a que se incorpore la nueva

generación de intelectuales, la formada por los becarios de la Junta para Ampliación de Estudios, para que intervengan activamente en la política, desde una perspectiva liberal y democrática (Cacho Viu, 1998: 26-28).

Febrero de 1913 es una fecha clave para la formación de un espíritu regeneracionista nuevo, en el que los intelectuales actuarán en la reforma pública del país. En febrero de 1913, José Ortega y Gasset acuña el término “generación de 1898” para referirse a esa nueva promoción de intelectuales que tratan de reformar intelectualmente el país desde la cultura. Sin embargo, ese mismo mes Azorín, en una serie de artículos publicados en *ABC*, se apropia del término para convertirlo en fecha definitoria de un grupo de literatos que se habían dado a conocer quince años atrás. Significativamente, la fecha que había marcado generacionalmente la formación de una promoción de intelectuales que a partir del desastre colonial iban a tratar de reconstruir ideológicamente el país a través de una reforma intelectual de la cultura y de la política, se transfería a un grupo de autores a los que el fin de las guerras coloniales los toma ya formados estéticamente e intelectualmente. Lo que era una fecha de definición de una generación de cara a enfrentarse al futuro próximo, se convertía en la definición retrospectiva de un grupo literario (Cacho Viu, 1997, 117 y ss.). Pero reflexionemos un aspecto más de esa apropiación azoriniana de lo que con certeza crítica Ricardo Gullón calificó como “el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica literaria en el presente siglo” (Gullón, 1969: 7). Cuando Azorín comienza a publicar sus artículos en *ABC* bajo el rótulo de “La generación del 98” es un militante activo en el partido conservador de Juan de la Cierva, desde 1905, y, sin duda, su concepción ideológica se transfiere al modelo crítico que intenta establecer, frente al modelo liberal que pretende encarnar Ortega. Efectivamente, de los artículos publicados por Azorín sobre la que él denomina generación del 98 se deduce que ésta no supone ninguna ruptura dentro de la tradición española, sino una renovación de una corriente de pensamiento crítico arraigada en la tradición hispana, con lo que no era un modelo efectivo de encarar el futuro rompiendo con el pasado, tal como lo había pensado Ortega, sino una forma de integrarse en dicha tradición para vivificarla. Lógicamente esta concepción historiográfica responde a una ideología conservadora que se trasluce en la concepción literaria moralizante y de dimensión social defendida como modelo unitario para los autores de que trata Azorín,

que poco tiene que ver con lo literario propiamente dicho, con los elementos formales que lo caracterizan, y menos aún con el carácter revolucionario que se atribuye a la consideración estética por una buena parte de aquellos autores. El estudio de la generación del 98 que lleva a cabo Azorín en sus artículos de febrero de 1913, la formulación del marbete y de los rasgos definidores del grupo de autores, las exclusiones de unos y la consideración fragmentaria de la obra de otros, etc. se integra en un proyecto más amplio de estudio y análisis del espíritu español a través de la literatura desde una perspectiva conservadora, con el ánimo de la regeneración del momento circunstancial evocando la memoria histórica desde una perspectiva crítica sin que, a los ojos de algunos contemporáneos, llegara a proponer valores sociales de futuro. También ha de verse dicho discurso integrado en la reformulación y desarrollo de un nuevo canon literario español en el que los autores señalados se integrarían de modo coherente. Es en este sentido en el que deben entenderse tres libros fundamentales de Azorín en estos años, *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913) y *Los valores literarios* (1914), en los que se señala a Ortega como el inspirador de “un grupo de gente joven que se moldea en la crítica de los valores tradicionales”. Ortega, por su parte, percibe en un primer momento en la obra del levantino, como constata en “Nuevo libro de Azorín”, esa capacidad de vivificar la tradición, de penetrar el clasicismo español con una conciencia moderna, de perpetuar el pasado en el presente, de modo que demuestre que el “pasado no pasa totalmente”. Pero pronto percibe en “Azorín: primores de lo vulgar” que la visión del escritor es bien diferente, que lo que su obra apunta no es a una perdurabilidad del pasado en el presente, a una vivificación de la tradición en el mundo moderno, sino a mostrar el anclaje del presente en el pasado, la incapacidad de vivir el presente como presente, lo que muestra la inactualidad de la vida española, la perduración del pasado en la actualidad de España. Sin duda, el pensador madrileño percibía así el sustrato conservador que el proyecto azoriniano llevaba implícito, y ponía al descubierto también el nacionalismo cultural que mostraba el trazo de una tradición literaria en la que, como había criticado años atrás el escritor levantino con respecto al krausismo, había un empacho de “lecturas extranjeras”. Era evidente que dicho modelo no había de encajar bien con el propósito orteguiano de salvar la continuidad de la tradición liberal española, fecundada a través de amplias lecturas extranjeras.

Hacia 1912 (aunque firmado en julio de 1914), en lo que será el preámbulo de sus *Meditaciones del Quijote* (1914), escribe de modo radical José Ortega y Gasset (1987: 66 y 69) unas frases que tendrán, sin ninguna duda, mucha más trascendencia de la que la crítica habitualmente les ha dado:

Pío Baroja y *Azorín* son dos circunstancias nuestras, y a ellas dedico sendos ensayos. *Azorín* nos ofrece ocasión para meditar [...] sobre las menudencias y sobre el valor del pasado. [...] En Pío Baroja tendremos que meditar sobre la felicidad y sobre la “acción”; en realidad, tendremos que hablar un poco de todo. Porque este hombre, más bien que un hombre, es una encrucijada.

Efectivamente, las obras de Baroja y Azorín muestran, a los ojos de Ortega, dos modos distintos pero complementarios de entender España, de enfrentarse al problema patriótico y de afrontar el proceso de modernización del país, que, tal como intuye el filósofo madrileño, ha de llevarse a cabo a través de una renovación cultural. Para Ortega, el mal de España es la falta de cultura sustantiva, científica, que determina la edad moderna de Europa y, en consecuencia, el *neorregeneracionismo* por el que apuesta conlleva la aspiración a convertir la alta cultura en un fermento público de reconstitución del país, enlazando tal vez con el idealismo cultural y el programa sistemático de educación del krausismo. Ello conlleva una paralela concepción del hombre como “ser de cultura”, tal como lo hace en 1909 en su conferencia “La ciencia y la religión como problemas políticos”: “El hombre es hombre en tanto en cuanto es capaz de ciencia y de virtud, de cultura. La cultura [...] es el poder espiritual moderno”, nos dice Ortega, y añade más adelante: “La cultura viene a sustituir la idea mitológica de Dios en su función de socializador” (Ortega y Gasset, 1998: 231). Y unos meses más tarde, en marzo de 1910, proclamará en “La pedagogía social como programa político”: “Regeneración es el deseo; europeización es el medio de satisfacerlo. Verdaderamente se vio claro desde un principio que España era el problema y Europa la solución” (Ortega y Gasset, 1998: 118). Europeización frente al africanismo unamuniano proclamado en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). En fin, no es extraño que en esos ensayos, en esas “salvaciones” que el filósofo madrileño emprende en torno a 1912 y que sólo fragmentariamente encontraremos en las *Meditaciones del Quijote* (1914), el lector pueda

descubrir “los latidos de la preocupación patriótica”; puesto que es a través del análisis y el estudio de las obras de Azorín y Baroja como Ortega va a buscar respuesta a esa pregunta explícita en las *Meditaciones...* y que late a lo largo de toda su obra: “Dios mío, ¿qué es España?”. “España como problema”, tal como lo había formulado Maeztu, era el tema de las reflexiones de los intelectuales españoles del primer tercio de siglo; Ortega, convencido de que el hombre es un “ser de cultura”, paralelo a su concepción del *yo* como ser circunstanciado, va a intentar descubrir el ser de la España moderna a través del análisis de sus expresiones culturales contemporáneas más representativas. Sin embargo, ahí radica seguramente la base del desencuentro amistoso entre Baroja y Ortega que se manifestará años más tarde en un apasionado debate intelectual. No se ha tenido en cuenta habitualmente, para el debate ideológico y teórico sobre la novela, el interesante “Prólogo” que el novelista antepone a la edición escocesa en la casa Nelson de su novela *La dama errante* (1908); allí, frente a la consideración del hombre como “ser de cultura”, Baroja (1997, VII: 49) aboga por el hombre como “ser de raza”:

Aunque hoy se tiende, por la mayoría de los antropólogos, a no dar importancia apenas a la raza y a darle mucha a la cultura, yo, por sentimiento más que por otra cosa, me inclino a pensar que el elemento étnico, aun el más lejano, es trascendental en la formación del carácter individual.

“Ser de cultura” *versus* “ser de raza”: he ahí, quizás, la oposición radical entre dos concepciones del ser humano y, en consecuencia, del mundo en que éste se inserta, que puede explicar la raíz del desencuentro entre Ortega y Baroja, sus dos concepciones de la novela, sus dos concepciones de la modernidad estética, del hombre contemporáneo y del mundo en que habitan.

“Es Baroja –en palabras de Ortega– un fenómeno ejemplar del alma española contemporánea”; “el logaritmo de nuestra época” (Ortega y Gasset, 1987: 118 y 143). Si Ortega puede realizar el camino del análisis estilístico de la obra barojiana hasta el descubrimiento del “alma española contemporánea” y, en consecuencia, hasta el ser de la España moderna, es decir, el planteamiento de la modernidad en España, es por su especial concepción de la crítica literaria, del arte y del lenguaje como modelos expresivos: “El lenguaje es la manifestación de la comunidad

radical de los espíritus, es la comunicación misma. La unidad originaria de lenguaje revela la unidad de pensamiento”. En consecuencia, como señalará para el caso barojiano, el estudio del estilo de las novelas de Baroja revelará la esencia misma de su “individualidad”, de su cosmovisión, y, dentro de la concepción circunstanciada orteguiana, del mundo alrededor, es decir, el ser de la España contemporánea con su problemática modernidad.

No se olvide que, tal como se plantea en “Ensayo de estética a manera de prólogo”, la obra artística posee una doble función (expresiva y ejecutiva) y esa doble función trasciende al estilo que conforma la obra. Si el estilo es el modo de instalación del escritor como “yo” en la realidad a través de la obra literaria considerada como creación, es evidente que de su instalación circunstanciada deriva una ampliación del mundo y por lo tanto su transformación, que, en última instancia no tiene ejecución sino a través del lenguaje. Es precisamente esa concepción expresiva de la literatura, que Ortega compatibiliza con una concepción *poiética*, creativa del arte, la que llevará al pensador madrileño, siguiendo los precedentes de Nietzsche, Bergson o su maestro, el neokantiano Hermann Cohen, al estudio del género novelístico, a la reflexión sobre la novela, con una doble concepción: en primer lugar, la idea de que “toda novela lleva dentro, como una filigrana, el *Quijote*” (Ortega y Gasset, 1987: 233), lo que revela la dimensión patriótica de su reflexión; en segundo lugar, la idea de que la novela se convierte en un síntoma histórico del racionalismo moderno. Porque si a Ortega le preocupa la novela como género, y las novelas de Baroja en particular, es porque descubre a través de la evolución del género novelesco la evolución y crisis del racionalismo moderno. La “agonía” de la novela, que descubre en las de Baroja, y la “crisis” del género radican para el pensador madrileño en haberse cumplido con el positivismo la circunstancia histórica que la sustentaba, la razón racionalista, de origen cartesiano, que soporta el modelo de la edad moderna occidental; el nacimiento de la “razón vital”, y el perspectivismo fenomenológico como su concepción, ha de arrumbar la novela y propiciar el nacimiento de un nuevo género. De ahí también, la reflexión patriótica que implica la meditación sobre la novela como género y sobre los textos de Baroja y Azorín, puesto que en ellos se descubre no sólo la “crisis” que la novela sufre en su momento y, en consecuencia, la “crisis” que va a dar origen a la modernidad, sino también la inadecua-

ción de la realidad nacional a ese nuevo espacio moderno. “Nada peor podremos decir de Baroja –escribe Ortega hacia 1912 en “Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa”, a partir de la reflexión sobre *El árbol de la ciencia*– que llamarle un gran novelista, porque efectivamente ha escrito novelas pero éstas sus novelas son unos libros malos. Digamos, en cambio, que las novelas de Baroja son una serie de fracasos” (Ortega y Gasset, 1987: 192). ¿Por qué fracasan las novelas de Baroja a los ojos de Ortega, y tengamos en cuenta que el pensador madrileño está escribiendo teniendo delante una de las más grandes obras del autor vasco? El fracaso de la novela barojiana se sustenta precisamente en la radicalidad de su inadecuación: inadecuación entre el individuo y su circunstancia; inadecuación del ser a su época histórica; inadecuación de voluntad e ideología. Pero esa inadecuación radical se manifiesta en el interior del género novelístico: una inadecuación entre el modelo genérico escogido (la novela) y la intuición de “dinamismo” (de acción) en él. En *El árbol de la ciencia* (1911), Baroja trata de escribir una novela, que es un concepto literario en crisis, dado que el sistema de pensamiento que le dio origen, el racionalismo cartesiano que culmina en el positivismo y su contrafaz, el idealismo decimonónico, se ha quebrado para dar origen a un nuevo modo de pensamiento moderno, fundado en una concepción fenomenológica y vital. Por otro lado, es un exaltado vitalista, le gustan los personajes que rompen las reglas y las costumbres para dejar paso a la acción, al dinamismo de la Vida, a la manifestación anárquica de ésta, expresa en el vagabundeo de sus personajes. En consecuencia, sus novelas tienen que asumir esa contradicción inherente a su carácter y a su plasmación artística, que muestran esa radical inadecuación que percibe Ortega. Inadecuación que se manifiesta en un rasgo estilístico característico de sus novelas, la tendencia al impropio, que no es sino reflejo del lenguaje de la pasión, del vitalismo radical, y, en última instancia, del “histerismo nacional”. “Encuentro en Baroja –escribe Ortega– una manifestación superior del histerismo nacional. [...] Lo mejor y lo peor de la España actual se presenta en Baroja a la intemperie, sin pellejo” (Ortega y Gasset, 1987: 160). Y ahí tenemos precisamente el hilo que enhebra la reflexión orteguiana sobre la novela de Baroja. Esa tendencia al impropio, al insulto en Baroja, no sólo sustenta la preferencia por la acción en sus novelas, y determina algunos de sus temas cardinales, sino que, por un lado, permite establecer vínculos de filiación e influen-

cia con el género picaresco y, por otro, muestra la radical inadecuación que define su novelística y que es síntoma de la realidad española: una inadecuación del yo a la circunstancia, de la voluntad a la ideología y del ser a su época histórica. Así, el rasgo estilístico (la propensión al impropio y el lenguaje balbuciente) encuentra su reflejo en el personaje Andrés Hurtado, personaje al que “cualquier evento lo destruye”, que “es Baroja mismo” (Ortega y Gasset, 1987: 143), y a su vez en una estructura novelística que se desquicia, porque la intención estética barrojana fracasa ante la voluntad ideológica. Por un lado, “Andrés Hurtado [el protagonista de *El árbol de la ciencia*] simboliza la biografía esencial de Baroja mismo” (Ortega y Gasset, 1987: 190); su fracaso y su frustración son el resultado del medio en que nace, de la circunstancia que le rodea, el “pragmatismo viejo” finisecular, y que se le acaba imponiendo, que termina aniquilándolo. Su fracaso radica, como señalará Ortega, en que “no encuentra faceta alguna en el orbe donde su actividad pueda insertarse” (Ortega y Gasset, 1987: 274); su dinamismo, muestra de “la voluntad del barroco”, su vitalismo, no encuentra acogida en el universo que le rodea, y consecuentemente su protesta, e implícitamente la de Baroja, se alza no sólo contra el mundo circunstancial en torno, sino, de modo más radical, contra el modo de pensar y concebir dicho mundo. Por otro lado, esa circunstancia se repite en el Baroja artista, con lo que se convierte en ejemplo de su novelística. El fracaso de Baroja como novelista no es sino el reflejo no del fracaso de la idea de España, sino del triunfo de “la idea de que ‘España’ quiere decir ‘algo que ha fracasado’” (Ortega y Gasset, 1987: 191), el triunfo de la realidad tradicional de España que ha consistido en el “aniquilamiento progresivo de la posibilidad de España” (Ortega y Gasset, 1987: 193). De este modo, la predisposición al impropio característica del decir balbuciente de Baroja, remite, según Ortega, a una “sinceridad” típica del cinismo, que subraya la ausencia de valores sociales en el novelista y, por lo tanto, la no asunción de su circunstancia, lo que conlleva su fracaso como escritor de novelas. Algo distinto sucede unos años más tarde, cuando Ortega concluye sus “Ideas sobre Pío Baroja”. Allí, la tendencia a la “sinceridad” observada en el novelista determina la búsqueda “dinámica” de la “acción”, de la vida, lo que le impulsa a cierta impetuosidad y aboca al fragmentarismo y la falta de unidad dramática de su obra; algo que se apunta en “La voluntad del Barroco” en referencia al novelista contemporáneo. La perspectiva

crítica orteguiana ha variado en estos años, y se ha completado con el aprendizaje fenomenológico evitando referencias extraliterarias y abandonando la crítica ideológica en la que el texto está subordinado a una verdad extratextual (Basdekis, 1986: 32-36).

También dos miradas distintas proyecta Ortega estos años sobre la obra de Azorín, que marcan su transición crítica. “Nuevo libro de Azorín” resulta un ensayo significativo porque apunta un temprano esfuerzo por parte de Ortega por aislar un elemento unificador de carácter inmanente en el trabajo artístico del escritor (Basdekis, 1986: 11). Allí, reseñando *Lecturas españolas* (1912), señala que “el arte de Azorín consiste en suspender el movimiento de las cosas haciendo que la postura en que las sorprende se perpetúe indefinidamente como en un perenne eco sentimental. De este modo, lo pasado no pasa totalmente” (Ortega y Gasset, 1987: 301). En “Azorín: primores de lo vulgar”, Ortega incide en dos rasgos estilísticos del autor levantino para revelar su cosmovisión y la integración de ésta en la circunstancia española. Parte Ortega, por un lado, del estudio de los valores afectivos del diminutivo en la obra *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916) para observar cómo ese rasgo lingüístico es reflejo de una concepción estructural más amplia: la atención a lo minúsculo, la inversión de la jerarquía, que resume en el lema *maximus in minimus*. Consecuentemente, el rasgo estilístico remite a una concepción del mundo y de la Historia como atención a lo minúsculo, que despierta tanto un sentimiento de pena por lo débil, como un placer estético por lo sencillo: “Azorín ve en la historia no grandes hazañas ni grandes hombres, sino un hormiguero solícito de criaturas anónimas que tejen incesantemente la textura de la vida social” (Ortega y Gasset, 1987: 341). Por otro lado, observa el filósofo madrileño otro rasgo característico del estilo azoriniano como es la preferencia por el pretérito perfecto: “Cuando Azorín dice ‘he estado’, en lugar de ‘estuve’, [...] no procede de manera caprichosa” (Ortega y Gasset, 1987: 327). Y efectivamente, ese rasgo estilístico, en la interpretación orteguiana, no es sólo reflejo de la voluntad del escritor de petrificar estéticamente el mundo en su discurrir temporal, sino de una convicción más profunda: “En Azorín [...] no es el pasado quien finge presencia y actualidad, sino el presente quien se sorprende a sí mismo como habiendo pasado ya, como siendo un *haber sido*” (Ortega y Gasset, 1987: 346). Obsérvese que la percepción del arte azoriniano es radicalmente distinta a la expuesta

unos años atrás: no se trata de perpetuar indefinidamente el presente, de transformar el pasado en presente, sino, al contrario, de ser conscientes de que el presente se vive como habiendo pasado ya. Y ésa es la intuición radical azoriniana, que lo enlaza con la circunstancia española: “España no vive actualmente; la actualidad de España es la perduración del pasado” (Ortega y Gasset, 1987: 329). Se trataba precisamente de una percepción que Ortega había delimitado en su “Breve tratado de la novela” al diferenciar la épica y la novela a partir de la consideración del tiempo: el pasado de la épica es el pasado absoluto que “huye de todo presente”, es “un pasado ideal”, mientras que “nuestro pasado no repugna que lo consideremos como habiendo sido presente alguna vez” (Ortega y Gasset, 1987: 200). Es precisamente esa diferente consideración temporal, esa transitividad entre *nuestro* pasado y *nuestro* presente, la que distancia la escritura azoriniana de la épica y la aproxima a la consideración temporal proustiana y a la consideración del tiempo como *durée* en Bergson. Los cambios apreciados en la labor crítica de Ortega en estos dos autores, pueden servir para señalar la transformación en su concepción teórico-estética alrededor de 1912-1914 que van a arrastrarle paulatinamente a una concepción radicada en la fenomenología y que consecuentemente va a hacerle aportar una perspectiva de carácter cada vez más inmanente; es decir, en términos teórico-literarios, un progresivo desplazamiento de posturas próximas a la estilística por posiciones más cercanas al formalismo puro.

Baroja no es un gran teórico de la novela. Tiene sus ideas propias sobre el género, pero no pretende hacer proselitismo de su modo de concebirlo. A menudo se confiesa como un escritor sin plan alguno al iniciar sus narraciones y, por lo tanto, sin una concepción previa de lo que deba ser una novela. “Yo escribo mis libros sin plan; si hiciera un plan no llegaría al fin” (Baroja, 1997, XVI: 503), escribe el novelista en el ilustrativo “Prólogo” que antepone a las *Páginas escogidas* que le publica en 1918 la madrileña editorial Calleja; y allí mismo añade, con respecto a *Mala hierba* (1904), la segunda parte de la trilogía *La lucha por la vida*: “Mejor que esa unidad simulada, que ofrece en general la novela francesa, prefiero la narración que marcha al azar, que se hace y se deshace a cada paso” (Baroja, 1997, XVI: 518). Y unos meses más tarde, al preparar su libro misceláneo *Las horas solitarias* (1918), incluye un breve capítulo titulado “Sobre la manera de escribir novelas” donde

se ratifica en su opinión: “Muchas veces he pensado si se podrían idear planes de novelas echando mano de la geometría y del álgebra, pero no he dado con solución alguna. Cuando encuentro algo aproximado a un plan para escribir un libro, empiezo a la buena de Dios. Después, mi preocupación es hacer la novela poco aburrida” (Baroja, 1997, XIII: 483). “Sobre la manera de escribir novelas” era, en cierto modo, una respuesta a la apreciación de Ortega ante el “Prólogo” a *Páginas escogidas*, que le sugería al novelista que se hubiese “extendido más en la parte que trata de la técnica de la novela”; “da usted la impresión –dice el pensador a Baroja– de que usted escribe sus novelas así como de primera intención, sin trabajo preliminar”. Lo cierto es que debía de resultar arduo hablar de técnica a un novelista, como el vasco, que pensaba que “la obra de arte anárquica, como hecha de la naturaleza, que, aunque nazca conforme a ciertas reglas, nace sin tenerlas en cuenta, no tiene tampoco fácil sanción” (Baroja, 1997, XVI: 452). Pero, no nos engañemos, la obra de arte, la novela barojiana, nace conforme a unas reglas, como bien supo ver Ortega, aunque parezca que nace sin tenerlas en cuenta; algo que ya había observado a principios de siglo Galdós: “Yo le probaría a usted con sus últimos libros en la mano –le decía don Benito a un joven Baroja en un paseo madrileño con respecto a las novelas de *La lucha por la vida*– que hay en ellos, no sólo técnica, sino mucha técnica” (Baroja, 1997, XIII: 187). Efectivamente, en sus novelas hay mucha más técnica que la que pretende ocultar ese aparente descuido por los aspectos técnicos de la narración. Precisamente uno de los rasgos constantes en la reflexión que Baroja dedica a la teoría novelesca es esa voluntad anárquica, de escritura “sin plan” previo, “al azar”, que trata de asemejarse a la vida tal como ésta es, sin una finalidad preestablecida, sin un orden prefigurado, sin una concepción previa, sino como simple suceder de acontecimientos. En una de sus primeras declaraciones sobre la técnica novelística, respondiendo a una encuesta de la revista *Nuestro Tiempo*, en octubre de 1902, sobre “El porvenir de la novela”, Baroja (1997, XVI: 178) contesta:

No creo eso que dice Julio Verne, que, como recuerdos para la historia, el mundo archive sus periódicos. En el periódico no se refleja la vida tal cual es; el periódico no da nunca más que el aspecto exterior de las cosas, y aun eso cuando lo da.

Leed un periódico de una de vuestras capitales de provincia, arcaica y tradicional, y comparadlo con otro de una ciudad rusa o de un pueblo nuevo de América; no encontraréis en ellos apenas diferencias más que diferencias materiales [...]. En cambio, leed a Galdós, y después a Bret-Harte y a Mark Twain, y después a Gorki, y veréis los caracteres típicos de cada raza destacándose claramente.

La novela, por lo tanto, logra expresar mejor que el periódico la vida profunda tal cual es, no los hechos superficiales que acontecen en ella. Por eso la novela ha de ser una forma abierta, sin destino, sin finalidad, y una forma en crisis, cambiante continuamente para adecuarse a las transformaciones de la vida: “Yo no creo que la novela sea en literatura una forma definitiva. Es muy posible, es hasta probable, que varíe, que evolucione y que cambie radicalmente”. Y en las páginas que preceden el volumen antológico de 1918, reitera: “Claro que hay una clase de novela que pasa y la sustituye otra, pero el género no desaparece, no puede desaparecer” (Baroja, 1997, XVI: 502). Algo con lo que, por otra parte, Ortega no estaba de acuerdo al redactar hacia 1912 las notas de “La agonía de la novela” que luego se incorporarían a sus *Meditaciones del Quijote* (1914) en el “Breve tratado de la novela”, ni estaría de acuerdo al escribir en 1925 sus “Ideas sobre la novela”, donde decreta el agotamiento del género novelístico: “Creo que el género novela, si no está irremediabilmente agotado, se halla, de cierto, en su período último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela” (Ortega y Gasset, 1983, III: 390). Para Ortega, a la altura de 1912 y a la de 1925, admitir que la novela como género no había periclitado su periplo histórico suponía tener que admitir que el racionalismo cartesiano que le había dado origen continuaba vigente; esto es, que el giro vitalista que la filosofía y el arte habían tomado hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX no inauguraba un espacio histórico y conceptual nuevo, el de la fenomenología, el de la razón vital, el del pensamiento de la existencia, sino que prolongaba un modelo de pensamiento enraizado en la razón racionalista, en la ironía socrática. Precisamente a demostrar lo contrario, a través del análisis de la novela, diacrónico primero, en “La agonía de la novela”, y luego desde

una perspectiva estructural y sincrónica, se había entregado Ortega a lo largo de una década.

La vinculación entre novela y vida, tal como se expresa en su reflexión teórica, es constante en Baroja e interesa sobremanera al Ortega que se aproxima a los textos del escritor vasco. “La novela que intenta reflejar la vida –escribe el novelista en 1918– debe tener las soluciones de la vida y también de la historia” (Baroja, 1997, XVI: 508); en consecuencia, no puede estar sujeta a la moral circunstancial, a las costumbres determinadas históricamente, sino que ha de trascenderlas. Por eso, porque la novela trata de ser como la vida, aprehende lo más profundo de ésta, es azarosa y cambiante, es abierta y sin destino, se confunde con la vida misma, por eso, cada vez que Baroja pretende hablar de sus creaciones novelescas, como en algunas páginas de *Juventud, egolatría* (1918), acaba hablando de sí mismo, de su propia vida. Y algo semejante sucede en el “Prólogo” a sus *Páginas escogidas* (1918), donde, a la hora de antologar sus mejores páginas, de incorporarse, en cierto modo, al canon estético de la época, el narrador donostiarra intenta reflexionar sobre sus creaciones. Para él, entonces, como en 1902, la novela “es un saco donde cabe todo” (Baroja, 1997, XVI: 502). Baroja aboga en esas páginas por la novela como una obra de imaginación, fundada en una trama bien urdida y basada, consecuentemente, en la acción: “En general, la habilidad para urdir una trama es el resultado de la imaginación y el que no tenga fuerza imaginativa más que como uno no podrá inventar más que como uno” (p. 504). Lógicamente esa concepción le lleva a desechar la unidad compositiva como elemento estructural definidor del género novelesco, en aras del interés y de la urdimbre de la trama: “Yo creo que no debe haber ni puede haber unidad en la obra literaria más que en un trabajo corto” (p. 503). El descuido de la unidad narrativa conlleva, en la práctica novelística barojiana, a un descuido por la composición de la novela, en aras del interés centrado en la acción: “Esta tendencia mía de no apreciar gran cosa la composición, me ha hecho descuidarla un tanto en mis libros” (p. 503). Implícitamente la despreocupación por la unidad narrativa y por la composición formal en la novela barojiana atenta directamente contra un concepto fundamental para Ortega, tanto filosófica como estéticamente, arraigado en el pensamiento fenomenológico y en la crítica formalista que sustentará la vanguardia: la noción de estructura o de sis-

tema. Formulada ya en “Adán en el Paraíso”, la noción de sistema aparece vinculada en 1914 en las *Meditaciones del Quijote* a la concepción del yo circunstanciado. El concepto de “estructura esencial” aparece allí, en el prólogo al “Lector...” (y no olvidemos que las reflexiones orteguianas parten de las obras de Azorín y Baroja), como expresión de la relación del yo circunstanciado y base del racio-vitalismo, pero también como reflejo del modo de ser del pensamiento y de la obra artística y literaria. De ahí que al tratar de la obra azoriniana, en “Azorín: primores de lo vulgar”, apunte esta sistematicidad de la obra literaria: “ningún personaje de *Azorín*, ninguna acción, ningún objeto tienen valor por sí mismos. Sólo cobran interés cuando percibimos que cada uno de ellos es sólo el cabo de una serie ilimitada compuesta de elementos idénticos” (Ortega y Gasset, 1987: 331). Baroja insistirá unos años más tarde, al redactar su “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” en 1925, en la ausencia de ese arte constructivo en la novela, de esa dimensión sistemática y estructural que Ortega señala: “En la novela apenas hay arte de construir [...]; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición” (Baroja, 1997, IV: 1167). En fin, en su “Prólogo” de 1918 al volumen de *Páginas escogidas*, publicado por la Editorial Calleja, Baroja defiende un modelo de novela basado en la creación imaginativa, en la originalidad (“Yo creo que soy un escritor incompleto, quizá no de gran importancia, pero bastante original”); un tipo de novela que hace de la acción, del discurrir de los acontecimientos y de la trama sus ejes centrales, creando una serie de caracteres, quizás psicológicamente no bien definidos, aunque caracterizados por su determinación activa, la misma que, según confesaba en el “Prólogo” preparado para la tercera edición de *La dama errante* en la editorial escocesa Nelson, le definía al propio Baroja como un ser dionisiaco, caracterizado por el fervor por la acción, el dinamismo y el instinto de posesión. Pero Baroja, a los ojos del pensador madrileño, cae en un grave error al confundir en sus novelas la acción con la aventura; Aviraneta no es un hombre de acción, sino un aventurero, y el aventurero no *crea* en nada, y, por lo tanto, no *crea* nada, mientras que el hombre de acción busca la transformación del orden real por otro ideal; y es en ese diálogo (el del yo con su circunstancia, el de la *conciencia de algo*) en el que surge la dimensión de lo real, y la dimensión del arte como realización de “lo irreal en cuanto irreal” (Ortega y Gasset, 1983,

III: 376), tal como lo concibe el pensador madrileño desde “Adán en el Paraíso” y sus *Meditaciones...*: “El arte es esencialmente irrealización”, había escrito en 1914 en el “Ensayo de estética a manera de prólogo”. Por eso la novela barojiana descansa en la trama y no en la composición, en la acción y no en la contemplación, que se manifiesta en la descripción morosa; frente a ésta, Baroja abogará por una descripción breve, que acote lo necesario al personaje. Por último, en cuanto al estilo, ya se había expresado Baroja en el “Prólogo” mencionado de *La dama errante*, como un antirretórico: “De esta antipatía por el pasado, complicada con mi falta de sentido idiomático [...] procede la repugnancia que me inspiran las galas retóricas, que me parecen adornos de cementerio, cosas rancias, que huelen a muerto” (Baroja, 1997, VIII: 51). En 1918, escribe a este respecto: “el ideal literario mío es la retórica en tono menor; entiendo por esto una forma tan ajustada al pensamiento y al sentimiento que no exceda en nada de ellos” (Baroja, 1997, XVI: 509). Ortega también valoraría positivamente la ausencia de retórica en las novelas de Baroja: “Eso que no hay en el escritor vasco y que por su mera ausencia vale como una grande virtud positiva es la retórica. [...] Quien acierta a escribir sin retórica es un gran escritor” (Ortega y Gasset, 1983: 295).

Es esa radicalidad que la vida tiene para Baroja, ese vitalismo profundo, que marca el fin del positivismo decimonónico, y que apunta a la raíz nietzscheana y schopenhaueriana de su formación, lo que le interesa a Ortega de su novelística. Por eso el pensador madrileño, que ha dedicado páginas a reflexionar sobre la novelística del vasco como índice de la circunstancia española, le sugiere una mayor capacidad reflexiva; una potencialidad de razonar sobre la novela, es decir, sobre la vida; de teorizar sobre el arte novelístico, como modo de razonar sobre la propia vida. Es decir, cuando Ortega, se siente insatisfecho por la escasa voluntad teorizante del “Prólogo” a la edición de Calleja, le está pidiendo al novelista que se incorpore a su proyecto filosófico, estético y socio-político más profundo: intentar comprender la vida desde la vida misma, intentar razonar la vida desde la razón vital; algo que el pensador madrileño había iniciado en 1910 con “Adán en el Paraíso”. Es lo que puede traslucirse en las siguientes palabras de “Ideas sobre Pío Baroja” (1915) (Ortega y Gasset, 1983: 294-95):

Si un libro quiere conmovernos con la absurda contingencia que llena el cauce de la vida es menester que él no sea también contingente. La teoría *tiene que “entender” lo ininteligible como tal* –decía Hegel. Asimismo, el arte de lo que no tiene trayectoria ni sentido necesita de sentido y trayectoria.

En cierto modo, *El árbol de la ciencia* (1911), que había sugerido las primeras reflexiones orteguianas sobre la obra del donostiarra, planteaba en cierto modo, desde su misma referencia paradisiaca, un asunto semejante al de “Adán en el Paraíso”: el hombre ante la vida, ante la realidad circunstancial. Pero si Ortega, en su concepción cultural del hombre, percibe una integración de la cultura en la vida, base del racio-vitalismo, Baroja sólo puede ofrecer como alternativa a la vida, la vida misma vivida de una forma natural, pragmática, irreflexiva (Johnson, 1997: 172-176). En consecuencia, el debate sobre la técnica novelística ha de verse a la luz de un desacuerdo más profundo en la concepción de la vida, de la existencia y del modo de instalarse en ella: desde una reflexión consciente que nace de la vida misma, en el caso orteguiano; desde un vitalismo radical e irreflexivo, en el caso barojiano.

Lo cierto es que el debate ideológico sobre la novela debió de extenderse en el ámbito privado de los dos amigos a lo largo de los años siguientes. Como se ha indicado, el apartado “Sobre la manera de escribir novelas”, incluido en 1918 en *Las horas solitarias*, no era sino una breve respuesta a la apreciación de Ortega ante el “Prólogo” a *Páginas escogidas*. Allí, Baroja ratificaba de nuevo alguna de sus ideas centrales sobre la novela, como su carácter documental de la vida, y su incapacidad como escritor para la composición, derivada del vitalismo: “La verdad es que en el arte de hacer novelas, como en casi todas las demás artes, se aprende muy poco. La cuestión es tener vida, fibra, energía o romanticismo o sentimiento o algo que hay que tener, porque no se adquiere. Si no fuera por la vida que tienen, novelas como *Le rouge et le noir* o *Crimen y castigo* serían muy poca cosa” (Baroja, 1997, III: 483). Pero ese debate saltó del ámbito privado al público a la altura de 1924-1925, cuando Ortega publica una serie de siete artículos en *El Sol* con el título genérico “Sobre la novela”, entre el 10 de diciembre de 1924 y el 11 de enero de 1925, y Baroja le contesta con su “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”, publicado originalmente en *Revista de Occidente*, nº 21 (marzo de 1925), e incorporado unos meses más tarde como prólogo a *La*

nave de los locos (1925). El debate trascendía ya el ámbito de lo privado, aunque su origen fuera la discusión de los dos amigos, tal como señala Ortega tanto al comienzo de su reflexión (“Hace poco publicaba unas notas Pío Baroja, a propósito de su reciente novela *Las figuras de cera*”) como en el “Envío” final: “Estos son los pensamientos sobre la novela que una alusión de Baroja me ha incitado a formular” (Ortega y Gasset, 1983, III: 387 y 419). La alusión a la que se refiere Ortega se encontraba en un artículo-entrevista sobre *Las figuras de cera* (1924) publicado en *El Sol* el 26 de noviembre de 1924 e incorporado posteriormente a la segunda edición de *El tablado de Arlequín* (1928), en que Baroja (1997, XIII: 186) confesaba:

He ensayado en ella [en *Las figuras de cera*] hacer un libro con un ritmo más pausado que los anteriores; en intentado emplear un *tempo* lento, como dice Ortega y Gasset, para lo cual he tenido que seguir un procedimiento de mayor prolijidad y de mayor detalle.

Hace ya mucho tiempo, al comenzar a escribir novelas, pensaba yo que debía dejarse a un lado toda preocupación de técnica. La técnica me parecía exclusivamente amaneramiento y rutina, y, efectivamente, hay una técnica amanerada y rutinaria, la del libro francés corriente, que vale poco o que no vale nada. Luego, más tarde, he ido cambiando de criterio.

Pero la verdad es que, en el fondo, Baroja no había cambiado sobre su concepción de la técnica novelística, pues poco más adelante afirmaba que “en los mejores novelistas modernos, como en Tolstoi y Dostoievski, hay, a pesar del aspecto un poco descosido de la acción, una ciencia de novelista muy perfecta y muy estudiada” (p. 187). En fin, se adscribía a ese modo de técnica novelística que hace que ésta parezca ausente; aquella técnica que había evocado en palabras de Galdós referidas a sus primeras novelas.

Sin duda, la importancia del debate entre ambos autores, aparte de la trascendencia de las ideas que cada uno aporta y la defensa del modelo literario en que cada uno se incardina (Ortega escribe un ensayo filosófico sobre la novela; Baroja utiliza la técnica del relato en su respuesta), radica en el propio hecho de que acontezca el debate sobre la novela a mediados de los años veinte y que se produzca una voluntad teorizadora por ambos autores. Tengamos en cuenta que durante los años veinte, y de modo especial, entre 1926 y 1931, se pone en marcha en España una

empresa de desmantelamiento de la herencia realista decimonónica en la novela contemporánea (Ródenas de Moya, 1998: 113), uno de cuyos artífices principales será precisamente Ortega, que, con el ánimo de impulsar a los nuevos narradores creará en 1926 la colección *Nova novorum*, iniciada con *Víspera del gozo*, de Pedro Salinas. A esos nuevos narradores, “jóvenes escritores, seriamente preocupados de su arte” y no a “quien no ha percibido la gravedad de la hora que hoy sesga a este género” (p. 419), es decir, a Baroja, van dedicadas las páginas de “Ideas sobre la novela” y las de *La deshumanización del arte*, que había aparecido en forma de folletón en *El Sol* en los meses de enero y febrero de 1924. Tan sólo unos meses antes, en noviembre de 1923, T.S. Eliot (1987) hacía un diagnóstico semejante al que Ortega venía anunciando desde sus *Meditaciones...*, en un ensayo, publicado en *The Dial*, dedicado al *Ulysses*, de James Joyce; en “*Ulysses, Order, and Myth*”, afirmaba el crítico anglosajón:

If it [*Ulysses*] is not a novel, that is simply because the novel is a form which will no longer serve; it is because the novel, instead of being a form, was simply the expression of an age which had not sufficiently lost all form to feel the need of something stricter. [...] The novel ended with Flaubert and with James.

La caducidad histórica del género novelesco abocaba a una nueva vía de escritura que desembocaba en la restauración en el texto del orden mítico perdido en la realidad contemporánea; la posibilidad de otorgar un sentido, una significación “to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history” (Eliot, 1987: 177); en fin, un proceso de textualización del mundo, que derivará en una progresiva autorreferencialidad del texto narrativo. *Ulysses* era, en palabras de Eliot, “the most important expression which the present age has found”. Signo y expresión de la época, el *Ulysses* joyceano no era el único síntoma de la transformación de la novela occidental a comienzos de los años veinte; a él podían unirse *La conciencia de Zeno* (1923), de Italo Svevo, *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, *Los monederos falsos* (1926), de André Gide, y unos años antes *A la busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, que por esa época va viendo aparecer sus últimos volúmenes. En fin, toda una transformación está aconteciendo en la novela occidental en esos años

y no cabe duda que el debate Baroja-Ortega es testigo y parte activa de esa transformación. Pero además lo trascendente, como se ha apuntado, es que ese debate sobre el ser de la novela acontezca en ese momento; es decir, que se plantee un diálogo sobre aspectos de la novela que no habían sido tratados hasta ese momento. Lo cierto es que los orígenes de la reflexión moderna sobre la novela suelen situarse en los prólogos de Henry James a la edición neoyorquina de su obra narrativa (1907-1909), y en España puede considerarse un precedente importante en algunos de los ensayos sobre la novela que Pérez Galdós publica a partir de 1870. Pero, sin duda, los estudios sobre el género novelesco comienzan a tener un desarrollo notable en torno a 1920, en que aparecen algunos textos notables: *The craft of fiction* (1921), de Percy Lubbock; *Aspects of the novel* (1927), del novelista E.M. Forster; *The structure of the novel* (1927), de Ewin Muir, *Reflexiones sobre el arte de la novela* (1927), de Henri Massis; o con los trabajos que los formalistas rusos, como Shklovski, o los post-formalistas, como Bajtin, dedican por estos años al estudio de la novela. No es extraño tampoco que dos fenomenólogos activos por esos años, preocupados por la dimensión historicista de los géneros literarios, como Gyorgy Lukács y Ortega y Gasset dediquen sendos trabajos al estudio de la novela: *La teoría de la novela* (1916), del húngaro, y las *Meditaciones del Quijote* (1914) e *Ideas sobre la novela* (1925), del español (Gil Villegas Montiel, 1996: 65-91). Es en ese contexto en el que ha de ubicarse el debate sobre la novela entre Baroja y Ortega en torno a 1924-1925.

Cuando en 1924-1925 Ortega retoma su reflexión sobre el género novelístico, retoma también algunas de las ideas expuestas en 1912 en “La agonía de la novela”. Ahora, como entonces, la novela se le aparece al filósofo como un género agónico, en decadencia, que ha perdido su representatividad histórica (la de la razón racionalista que culmina en el positivismo decimonónico), básicamente por la imposibilidad de “hallar nuevos temas” y porque “se produce en el lector un embotamiento de la facultad de impresionarse”; esa penuria de temas obliga al escritor a “compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela”. Junto a la decadencia de la novela, otro de los elementos que retoma Ortega de su *meditación* de 1912 es la correlación entre épica/novela-narración/descripción. En 1912, la distinción entre los libros de caballerías y la novela radica a los ojos del filósofo en la oposición entre narración y descripción: “El libro de

imaginación narra; pero la novela describe”. En 1925, señala precisamente que lo característico del género novelístico es un desplazamiento de lo narrativo (lo discursivo, lo lógico, que permanece como reminiscencia del mito) a lo descriptivo, que supone un desplazamiento paralelo de lo alusivo (la abstracción) a lo presentativo, que es el modo de ser de la realidad y del arte, el modo de la *presencia*. Esto supone en la concepción orteguiana de la novela la aparición de un nuevo par de términos, en correlación con los anteriores, de carácter más profundo: acción/contemplación. “La acción nos arrebatara en su dramática carrera; lo atmosférico, en cambio, nos invita simplemente a su contemplación”, La alusión a la concepción dinámica de la novela por parte de Baroja no podía resultar más evidente; si para el narrador vasco la novela era, ante todo, trama, urdimbre de los acontecimientos, dinamismo y acción, como la vida, para Ortega la acción, manifiesta a través de la narración, es tan sólo un “elemento [...] mecánico”, cuya presencia mínima es necesaria para el desarrollo novelesco: “el llamado interés dramático carece de valor estético en la novela, pero es una necesidad mecánica de ella”. En consecuencia, desplazada la acción, la aventura y la urdimbre de la trama a un lugar secundario, reducida a un puro elemento mecánico, la aportación fundamental de la novela moderna pasa, para Ortega, por la creación de una “psicología imaginaria”, por “la invención de almas interesantes”. En la evolución del género novelístico, se ha producido un desplazamiento del interés, “de la trama a las figuras, de los actos a las personas”; se ha pasado de un “arte de aventuras” a un “arte de figuras”, de “inventar tramas por sí mismas interesantes” a “idear personas atractivas”. Junto a la “psicología imaginaria” del personaje, lo determinante de la novela moderna es el modo de caracterización de éste y su presentación/representación en el texto: “Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”. La novela no debe “definir” las figuras novelescas, sino presentarlas de modo directo, a través de la descripción. El sentido descriptivo-presentativo directo (frente al narrativo-representativo indirecto) de los personajes se corresponde al carácter presentativo de la novela y del arte como “absoluta presencia”, y nace como consecuencia del concepto de conocimiento como contemplación esbozado en *Meditaciones del Quijote*. El desplazamiento de la trama por la figura y la presentación de ésta a través de la descripción de su ambiente, conlleva la transformación de la novela en “género moroso”,

“un género esencialmente retardatario”, cuya finalidad es la densidad, la “saturación” ambiental del lector, que se logra “mediante prolija presencia de sus menudos componentes”. Morosidad descriptiva y densidad presentativa llevan a una concentración tal de los elementos narrativos en espacio y tiempo que marca la disolución progresiva de la trama en un tiempo sin acción, en un *tempo lento*. Al mismo tiempo, morosidad y densidad apuntan a otro rasgo característico de la novela moderna, el “hermetismo”, entendido como ensimismamiento, coherencia interna, autorreferencialidad de la obra, capacidad de atracción de la obra sobre el lector, capacidad de lograr una densidad temática suficiente.

Es evidente la relación existente entre la concepción estética planteada en *Ideas sobre la novela* y en *La deshumanización del arte*, hasta tal punto que muchos de los conceptos expuestos en el primer texto son generalizados en el segundo, o viceversa, dada la datación cronológica de ambos textos. *La deshumanización del arte* supone la culminación de la crítica literaria y artística de carácter formalista iniciada por Ortega en torno a 1912, y avanza, al mismo tiempo, la preocupación sociológica e histórica que caracterizará su obra a partir de 1928 al emprender su “segunda navegación”; los ensayos recogidos en 1927 en *Espíritu de la letra* suponen la puesta en práctica del modelo crítico, a la par que el avance hacia la nueva concepción. Tres conceptos centrales sustentan un discurso crítico paralelo en *La deshumanización del arte* y en *Ideas sobre la novela*: hermetismo, como una manifestación particular de la “intrascendencia” del arte; formalismo y rechazo del realismo.

En fin, a la vista de lo expuesto, puede señalarse que la preocupación central de Ortega en su análisis de la novela moderna afecta fundamentalmente a la caracterización de los personajes, a la “invención de almas interesantes”, que determina la preocupación del novelista por la “psicología imaginaria” y su integración en la estructura del mundo ficcional, al mismo tiempo que el efecto provocado por esa integración en el lector dentro del mundo real. El personaje, como elemento central de la novela, y su integración en el cosmos narrativo a través del desarrollo del “ambiente”, no son sino correlatos en la ficción novelesca de la concepción circunstancializada del hombre que potencia el perspectivismo raciovitalista; el modo de integración mediante la morosidad descriptiva, el *tempo lento* y el modelo presentativo no son sino técnicas para mostrar el carácter relacional que sustenta dicha concepción filosófica, que

plantea un modo de conocimiento fundado en el saber que otorga la contemplación activa de los *philoteamones* o “amigos del mirar”.

Pues bien, la respuesta que unos meses más tarde lleva a cabo Baroja en su “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”, que antepone a *La nave de los locos* (1925), pone en cuestión los principales argumentos orteguianos. Así, para el escritor vasco, aunque bien es verdad que “no es época de invenciones literarias” (Baroja, 1997, III: 1143, lo cierto es que la novela, frente a la decadencia que percibía el filósofo, se le aparece como un género en constante transformación con una larga vida por delante: “Yo creo que la novela tiene mucha vida aún y que no se vislumbra su desaparición en el horizonte literario previsto por nosotros”. Su vitalidad radica en su carácter multiforme, en ser un género literario en que, como había afirmado en 1918, cabe todo: “La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente”. En cuanto al hermetismo, que define según Ortega a la nueva novela, Baroja está de acuerdo en la concepción kantiana de la afinidad del arte (“la novela debe encontrar la finalidad en sí misma”, que el filósofo defiende como el modo de intrascendencia artística; ahora bien, el peligro de la impermeabilidad de la novela, de su hermetismo, es el anquilosamiento, la sequedad y la muerte. Por eso, frente al hermetismo orteguiano, entendido como ubicación de la novela y el arte (de la cultura) en el lugar de la vida que le corresponde, Baroja defiende la permeabilidad entre vida y novela, esa fusión y confusión entre arte y vida que criticará Ortega en las páginas de *La deshumanización del arte*. El agotamiento del género novelesco se debía, según el pensador, a la imposibilidad de hallar nuevos temas que pudieran impresionar al lector; en cambio, Baroja defiende la novela como arte de imaginación, de fantasía, fundado en la potencialidad inventiva del creador, capaz de crear nuevas tramas, de ampliarlas y transformarlas a cada instante. Pienso con Ortega que es necesario crear psicologías imaginarias interesantes, pero, a diferencia de él, Baroja intuye que su interés radica en su falta de definición, sin pretender ser un gran psicólogo el novelista. Si Ortega concebía que “la materia de la novela es propiamente psicología imaginaria”, Baroja defiende que la novela es fundamentalmente acción y trama, no contemplación de figuras con una psicología compleja. En definitiva, Baroja defiende frente a Ortega un arte de novelar fundado en la trama,

en la imaginación, en la invención, en la multiplicación de los personajes apenas definidos psicológicamente, sino por sus acciones; y si el filósofo observaba un giro hacia cierto clasicismo en los nuevos escritores, el novelista vasco se definía por su actitud romántica: “Lo clásico tiende a la unidad; lo romántico, a la variedad” (p. 1155). La morosidad narrativa, el *tempo lento*, es la conclusión de un modelo de novela que se centra en las figuras, en la estructura y en la composición formal. Para Baroja, “la pesadez, la morosidad, el tiempo lento no pueden ser una virtud. La morosidad es antibiológica y antivital”, acorde con la celeridad del ritmo de la sociedad contemporánea: “los que escribimos y los que leemos vivimos en una época rápida, vertiginosa, atareada, que no deja más que cortas escapadas a la meditación y al sueño”. Por lo tanto, cuando Ortega destaca en Dostoievski la morosidad y la amplificación del detalle como rasgos característicos de la peculiaridad de su escritura, Baroja apunta que el verdadero interés del novelista ruso radica en su capacidad de recordar el detalle, no de amplificarlo, y en su capacidad de crear psicologías perturbadas. Ni morosidad, ni aproximación a la lírica, que son los rasgos que definen a la nueva novela según Ortega, y que justifican el fin aristocrático del arte deshumanizado, la capacidad de reconocerse los mejores, son rasgos que considere Baroja como fundamentales para la novela: lo lírico tiene parcial cabida en lo narrativo, pero no es lo definitorio último; lo noble y aristocrático sólo le interesa en cuanto a “elevación del espíritu”, no como concepto de discriminación social. “No se puede pretender interesarnos en el sentido novelesco –escribe Ortega– mediante la ampliación de nuestro horizonte cotidiano [...]. *Es preciso operar al revés*, angostando todavía más el horizonte del lector”, es necesario “apueblarlo”, dirá más adelante. Baroja, que defiende el diálogo entre vida y novela en plano de igualdad, defiende para sus obras la necesidad de un “horizonte amplio, muchas figuras y mucha libertad para satisfacer su aspiración vaga hacia lo limitado”; un horizonte amplio en el que la permeabilidad de la realidad y el arte sea el eje que dirija el desarrollo novelesco, en el que la realidad penetre constantemente para dejar testimonio documental. Una actitud de intervención semejante se desprende ante la postura que ha de ejercer el autor en la novela; frente a la no intervención propugnada por la nueva novela, heredera en este aspecto de Flaubert, Baroja defiende la continua intervención del autor en sus relatos, que, al fin y al cabo, son concebidos no como el resultado

de una meditada construcción técnica, sino como la expresión del fondo sentimental del escritor: “Me parece muy difícil que lo que se inventa con pasión y con entusiasmo sea indiferente”. En la novela, la técnica tiene poco que aportar, pues el escritor juega con elementos oscuros y en su mayor parte inconscientes. “En la novela apenas hay arte de construir”, apenas hay sistematicidad y estructura, pues, en la concepción barojiana, es el resultado de un acto de creación original e imaginativo, fantástico y novedoso, derivado de la expresión de elementos que constituyen el fondo sentimental del autor.

En conclusión, Baroja y Ortega representan a través de sus textos dos modelos diferentes de concebir la novela moderna en los años de la eclosión vanguardista. Si Ortega defiende una novela fundada en el *tempo lento*, en la morosidad expresiva, en la cración de figuras psicológicamente complejas que logren “apueblar” al lector, reducirlo al ámbito hermético de la narración novelesca, Baroja opina que la novela es fundamentalmente un cúmulo de acciones que tejen una trama interesante, donde los personajes resultan poco más que figuras y la morosidad se convierte en un elemento anti-natural en una sociedad como la moderna presidida por el cambio constante, por la celeridad. Para Ortega, la morosidad narrativa que predica y el modelo presentativo que ha de mostrar la novela nueva representan del modo más adecuado el carácter relacional que ha de tener el conocimiento según él lo concibe; carácter relacional que, en el caso barojiano, se diluye en un modelo de lucha constante entre el individuo y su entorno y la afirmación de un individualismo radical. El hermetismo, la falta de transitividad, que defiende el pensador madrileño para la novela radica en su concepción de que la cultura ha de integrarse en la vida como una parte de ésta, no como su correlato; mientras que para el novelista donostiarra, la novela, si ha de parecerse a la vida, ha de facilitar el continuo tránsito en tre una y otra, ha de convertirse en fiel reflejo del discurrir vital. Lógicamente ambas posturas encarnan modos diferentes de afrontar la existencia desde una postura intelectual: si para Ortega el hombre, que es un ser de cultura, ha de razonar su existencia desde la propia vida, para Baroja el hombre, que es un ser de raza, ha vivir la vida irreflexivamente, porque el intentar comprender la existencia, el intentar vivir filosóficamente, acaba anulando la propia vida. Ambos, sin duda, encarnan no sólo dos modos de afrontar la crisis que sufre España en los primeros años del siglo XX,

desde la reforma cultural e intelectual o desde la lucha individualista, sino también dos modos diferentes de afrontar la modernidad, dos modos diferentes de ser modernos.

Bibliografía

- AZORÍN, 1913. *Los valores literarios*, Madrid: Renacimiento.
- BAROJA, PÍO, 1997. José-Carlos Mainer (ed.), *Obras completas*, XVI vols., Barcelona: Círculo de Lectores.
- BASDEKIS, DEMETRIOS, 1986. *The Evolution of Ortega y Gasset as Literary Critic*, Lanham: University Press of America.
- CACHO VIU, VICENTE, 1997. "Ortega y el espíritu del 98", *Repensar el noventa y ocho*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- , 1998. "Introducción", José Ortega y Gasset, *Textos sobre el 98. Escritos políticos (1908-1914)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ELIOT, T. S., 1987. "Ulysses, Order, and Myth", Frank Kermode (ed.), *Selected Prose of T.S. Eliot*, London: Faber & Faber.
- GIL VILLEGAS MONTIEL, FRANCISO, 1996. *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el "Zeitgeist" de la modernidad (1900-1929)*, México: El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica.
- GULLÓN, RICARDO, 1969. *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Gredos.
- INMANN FOX, E., 1987. "Introducción", José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, Madrid: Castalia.
- JOHNSON, ROBERTA, 1997. *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, Madrid: Ediciones Libertarias / Prodhufi.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, 1983. *Obras completas*, vol. III, Madrid: Alianza – Revista de Occidente.
- , 1987. *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, Madrid: Castalia.
- , 1998. *Textos sobre el 98. Escritos políticos (1908-1914)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO, 1998. *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona: Península.