

Ortega como teórico de la novela contemporánea

Emir Rodríguez Monegal

Aunque la crítica y la especulación literarias ocupan un lugar secundario en la vasta obra ensayística de Ortega, algunos de los textos que ha dejado, y en particular, las "Ideas sobre la novela" (1925), constituyen aportes fundamentales sobre cuya influencia no se ha dicho bastante todavía. En esta breve presentación, sólo quisiera referirme a algunos aspectos decisivos del texto ya citado. Fue recogido en libro, como se sabe, junto a **La deshumanización del arte**, en 1925. ⁽¹⁾ Como este último ensayo fue el que dio título al volumen entero, la atención fue concentrada sobre todo en él y no en el que nos interesa ahora. En algunos casos, como pasa con las citas del prólogo de Borges a **La invención de Morel** (1940), de Adolfo Bioy Casares, la referencia bibliográfica directa es al libro de Ortega y no al ensayo. De ahí que lectores superficiales hayan pensado que Borges se estaba refiriendo al otro ensayo y no a las "Ideas sobre la novela". Pero de esto hablaré más adelante.

Como Ortega no se consideraba primordialmente un crítico literario, su ensayo sobre la novela moderna abunda en disculpas: "Aunque soy bastante indocto en materia de novelas" (p. 387); "Si yo viera que personas mejor tituladas para ello —novelistas y críticos literarios—, se dignaban a comunicarme sus averiguaciones sobre este tema, no me atrevería a editar los pensamientos que ocasionalmente han venido a visitarme. Pero la ausencia de más sólidas reflexiones proporciona acaso algún valor a las siguientes ideas que enunció a la buena de Dios y sin pretender adoctrinar a nadie" (*idem*).

El tono coloquial, ensayístico (a la Montaigne) comunica simpáticamente lo que Ortega se propone. En primer lugar, suplir la falta de discusión teórica sobre la novela en el discurso crítico español. Por eso, comienza citando unas conversaciones con Pío Baroja sobre una novela de este último. Se trata de *Las figuras de cera*; en nota Ortega indica que Baroja le ha contestado con un prólogo a la novela, *La nave de los locos*. Mas adelante, detalla alguna discrepancia con Baroja sobre Dostoiewski (*idem*, p. 400).

El contexto español de estas "Ideas" queda así doblemente marcado. La segunda observación que sugieren las disculpas de Ortega es que él no intenta presentar una teoría de la novela moderna sino sólo unas ideas, unos "pensamientos", unas "reflexiones", (*idem*). A diferencia de lo que pasa en otros trabajos del mismo período (*España invertebrada*, 1921; *El tema de nuestro tiempo*, 1923; *Las Atlántidas*, 1924), aquí Ortega se mueve en un campo lateral a sus preocupaciones filosóficas centrales. No se considera, sin embargo, un neófito; por eso, en uno de los capítulos centrales del ensayo (p. 403), él mismo se encarga de citar uno de sus textos fundamentales para el estudio de la novela moderna, *Meditaciones del Quijote* (1914). Pero si no es modesto al citarse a sí mismo, tampoco es orgulloso. Al pasar, y sin modificar el tono ensayístico, Ortega presenta sus credenciales. En el presente trabajo (resumen de uno mayor sobre la teoría de la novela contemporánea) no me ocuparé del sustrato filosófico de las "Ideas sobre la novela" sino que me concentraré en los presupuestos literarios de Ortega y en su inserción en el contexto de la época.

Contra el realismo balzaciano.

El postulado del que parte Ortega es 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" (p. 390). Ortega se opone aquí a los que consideraban saludable el curso de la novela moderna, y (sobre todo) veían su porvenir en la repetición de variantes cada vez más "comprometidas" del realismo. De su censura no escapan ni los maestros, como se ve por este juicio: "salvo uno o dos de sus libros, el gran Balzac nos parece hoy irresistible (. . .) inaceptable" (*idem*). Dado el descrédito actual del realismo, no me parece necesario examinar este punto en detalle. Prefiero examinar la segunda parte del ataque y situarla en su contexto.

Un año antes que Ortega publicara sus "Ideas sobre la novela", había aparecido en París el *Manifeste du Surréalisme*, de André

Breton. Como fundador y director de la **Revista de Occidente** (1923), Ortega no podía no estar al tanto de lo que se escribía entonces en Europa. Por eso resulta tanto más inexplicable la omisión de toda referencia a Breton en sus "Ideas"; sobre todo si se tiene en cuenta que en el **Manifeste** también se atacaba al realismo y se anticipaba una "psicología imaginaria" mucho más radical que la propuesta por Ortega en su ensayo. Apoyándose imparcialmente en Freud y en Lautréamont, André Breton habría de rechazar el supuesto "racionalismo" de la novela realista, propondría la exploración del inconsciente y la práctica de la metáfora fortuita. En sus comentarios, iba mucho más lejos que Ortega. Su censura de la novela "psicológica", ya sea en la variante Dostoievski o Proust, es tan radical que de hecho casi elimina la posibilidad de la novela tal como se la entendía generalmente entonces. Ortega no parece haber tenido noticia en 1925 del **Manifeste** de Breton, o si la tuvo, es evidente que no dejó que influyese en sus "Ideas".

Tampoco podía conocer entonces Ortega el libro de Mikhaïl Bakhtin sobre Dostoievski, que se publicó cuatro años más tarde y sólo en ruso. Esta obra fundamental sólo se divulgaría en el mundo "occidental" (para usar el concepto de Ortega) a partir de los estudios de Julia Kristeva en París, 1966. En Bakhtin podría haber encontrado Ortega brillantes argumentos para fortificar sus elogios de Dostoievski, y (también) una explicación literaria, no psicologista, de la mayor invención formal del novelista ruso: la novela polifónica. Pero todo esto forma parte de otra historia que he contado en otra parte. (2)

La invención narrativa.

De otra parte del vasto mundo hispánico llegaría una rectificación a las "Ideas" de Ortega. En el prólogo de 1940 a **La invención de Morel**, ya se encargó Borges de censurar irónicamente a Ortega por creer que en este siglo ya no se puede inventar tramas novedosas. (3) Después de citarlo (con página y todo) y de indicar que Robert Louis Stevenson, hacia 1882, había dicho algo parecido, Borges resume así su discrepancia:

Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas. (. . .) Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana, pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como **The Turn of the Screw**, como **Der Prozess**, como **Le voyageur**

sur la terre, como ésta que ha logrado en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares (p. 23).

La discrepancia de Borges es de un orden muy distinto a la que habría presentado, por ejemplo, Breton o Lukacz (si hubieran leído a Ortega). El escritor argentino no sólo censura a la novela realista sino que incluso llega a afirmar: “la novela ‘psicológica’ quiere ser también novela ‘realista’: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil” (*idem*, p. 24). Por eso, y sólo por eso, concuerda con el maestro español: “Anota con justicia Ortega y Gasset que la ‘psicología’ de Balzac no nos satisface” pero inmediatamente agrega Borges: “Lo mismo cabe anotar de sus argumentos”. (*idem*).

En una palabra: el aparente acuerdo sobre Balzac como escritor realista implica una discrepancia más profunda sobre la invención de argumentos interesantes. En su ensayo, Ortega elogia la novela psicológica, analiza con simpatía a Dostoievski y a Proust (aunque registra también algunas reservas), y adelanta la profecía de una novela psicológica que no pretenda ser “realista” sino “imaginaria”. Por su parte, Borges es más radical en su rechazo de toda psicología. Sin citar a Dostoievski pero incluyéndolo implícitamente en su censura general, al tiempo que cita muy explícitamente a Proust, Borges niega cómicamente la novela de caracteres:

La novela característica, ‘psicológica’, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad; asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre; delatores por fervor o por humildad . . . Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden . . . (*idem*, p. 22).

El ataque a Proust no es menos lapidario:

Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. (p. 23).

La alusión a Ortega es otra vez muy directa. En su ensayo, el maestro español había observado que la única manera por la cual el novelista podía “evocar” al personaje, y su “sentimiento” era a través de una “generosa plenitud de detalles . . . Para aislar al lector no hay otro medio que someterlo a un denso cerco de menudencias claramente intuídas. ¿Qué otra cosa es nuestra vida sino una gigantesca síntesis de nimiedades?” (p. 414). Sí, habría replicado Borges, pero la vida no tiene la obligación de ser divertida. La literatura, sí. La discrepancia mayor entre Borges y Ortega se concentra precisamente en este punto. Ortega, filósofo, hombre central de la cultura hispánica, asume una posición aristocrática y eurocentrista al estudiar

a la novela. Rechaza la trama porque sólo las novelas de consumo masivo dependen de aquéllas para atraer al lector y subyugarlo. Su única referencia directa a la novela de “peripecias maravillosas” es negativa: “no hablamos ahora del folletín o del cuento de aventuras científicas al modo de Poe, Wells, etc”. (p. 408). Pero precisamente es de este tipo de obras populares de las que quiere hablar, y enfáticamente, Borges en su réplica de 1940. Ya se conoce su entusiasmo por los cuentos de raciocinio o detectivescos de Poe, su admiración por las novelas de ciencia-ficción y en particular las del primer Wells (*The First Men in the Moon*, *The Time Machine*, *The Invisible Man*). Ese mismo año de 1940 vería la publicación en *Sur* de su primer cuento de ficción científica, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”. Poco después publicaría dos relatos de corte detectivesco: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” (Todos están recogidos, desde 1944, en *Ficciones*).

Es posible imaginar con qué ánimo leería aquellas palabras de Ortega en “Ideas sobre la novela”. Su punto de vista es diametralmente opuesto. Borges cree en la importancia de la trama, admira “el intrínseco rigor de la novela de peripecias” —tema al que había dedicado un ensayo seminal, “El arte narrativo y la magia”, recogido en su libro, *Discusión* (1932) y que es antecedente teórico del Prólogo a *La invención de Morel*.⁽⁴⁾ En su opinión, a diferencia de la informe y arbitraria novela psicológica, la novela de aventuras “no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, del *Quijote* o de los siete viajes de Sinbad, le impone un riguroso argumento” (*idem*, p. 23).

La discrepancia entre Borges y Ortega llega a detalles de increíble minucia. Así, por ejemplo, al argumentar el maestro español que toda novela debe ser “un orbe obturado a toda realidad eficiente” (p. 412), da como ejemplo de la imposibilidad de incorporar en el interior de la novela nada exterior, la siguiente curiosa comparación: “como el ensueño dejaría de serlo en el momento que desde él quisiésemos deslizar nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresar un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando. Nuestro brazo de soñadores es un espectro sin vigor suficiente para sostener un pétalo de rosa” (p. 412).

Es posible que al componer esta elaborada imagen (tan poética en el sentido vulgar de la palabra), Ortega haya recordado el argumento del famoso ballet de Nijinsky, *L'espectre de la rose*. Pero lo increíble es que ya Coleridge había tenido una intuición semejante: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano . . . Entonces, qué? Es claro que la dife-

rencia entre Ortega y Coleridge es precisamente que el poeta inglés apunta su intuición como germen de un desarrollo narrativo posible (un argumento interesante) en tanto que Ortega cancela racionalmente el sueño como imposible.

Es probable que Ortega no conociera el texto de Coleridge (que pertenece a sus *Notebooks*) pero Borges no sólo lo conocía sino que lo cita en uno de sus ensayos más hermosos, "La flor de Coleridge", que pertenece a 1945. El trabajo de Borges desarrolla el tema y lo aplica a otros textos: uno de Wells (precisamente, *The Time Machine*) y otro de Henry James (la novela inconclusa, *The Sense of the Past*). En tanto que Ortega se inclina a considerar el valor racional de la imagen (al fin y al cabo su ensayo se llama "Ideas"), Borges prefiere seguir la pista a las posibilidades narrativas y argumentales de la misma. Su discrepancia no puede ser más radical. (5).

La posteridad de Ortega.

Aunque no se compartan todas las críticas de Borges a Ortega sobre el tema de la novela contemporánea (hoy, tanto Dostoievski como Proust nos parecen más importantes de lo que Borges afirma), es indudable que el desdén de Ortega por la trama y por las novelas de aventuras, detectivescas o de ciencia ficción, no es ya compartible. Tampoco es muy laudable su omisión de toda referencia a la narrativa de vanguardia que en momentos en que aparece su ensayo de 1925 se estaba produciendo en toda Europa. Ni Joyce, ni Kafka, ni los surrealistas parecen haber entrado entonces en su campo de visión.

Esto no impidió que sus "Ideas" circularan vastamente en el mundo hispánico. Su preeminencia era tal en esa fecha que las "Ideas" fueron discutidas, copiadas, asimiladas. No pasó lo mismo con las de Borges en el Prólogo a *La invención de Morel*. Publicadas en un libro que no tuvo mucho éxito y que pocos entonces leímos, su circulación por Occidente no empieza realmente hasta que la novela de Bioy Casares es traducida al francés, la comenta e imita Robbe-Grillet, y la crítica estructuralista empieza a discutir seriamente los ensayos y las ficciones de Borges. Antes, sólo unos pocos citábamos sus trabajos críticos. Hoy sucede lo contrario: todos leen y citan a Borges, en tanto que Ortega se ha convertido en pasto de eruditos, especializados en las letras y el pensamiento españoles de la primera mitad del siglo veinte.

Hay una injusticia flagrante aquí, simétrica de la que ocurrió en 1940 con el prólogo de Borges. Porque las "Ideas" de Ortega

contienen material todavía aprovechable. Hay que volver a ellas, hay que reincorporarlas al discurso crítico de habla hispánica, no para levantar superfluos monumentos a su autor sino para rescatar de estos textos aquellas páginas que aún hoy contienen observaciones perdurables.

Notas

- (1) Citaré el trabajo de Ortega por la edición de *Obras Completas* (Madrid, *Revista de Occidente*, 1950, III, pp. 387-419).
- (2) Véase mi artículo, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, julio-diciembre 1979, pp. 401-412).
- (3) Citaré el Prólogo de Borges por la transcripción en su obra, *Prólogos* (Buenos Aires, Torres Agüero, 1975, pp. 22-24).
- (4) Para un examen más detallado de la teoría de Borges, véase el trabajo, "Para uma nova poética da narrativa", en mi *Borges: Uma poética da leitura* (Sao Paulo, Perspectiva, 1980, pp. 125-181), así como el capítulo "A Theory of Fantastic Literature", en mi *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York, Dutton, 1978, pp. 347-355). En este último texto comparo el punto de vista del autor argentino con el de Breton.
- (5) El texto de Borges sobre Coleridge fue recogido en *Otras inquisiciones*, 1952. Para una discusión de este texto, véase el trabajo citado en la nota anterior, "Para uma poética da narrativa".