

---

---

## ORTEGA Y EL ARTE DE NOVELAR NUEVAMENTE

### Algunas consideraciones intempestivas sobre el presente cultural

*"Una tendance à nouvelles perceptions me hace exigir de todo hombre y de todo libro que sea algo nuevo para mí y muy otro que yo".*

José Ortega y Gasset, "Ideas sobre Pío Baroja"

#### ARGUMENTO I

Sí, otra vez Ortega, otra vez la novela. Nuevamente. El arte de novelar nuevamente. Con acierto reconoce Ortega que el nombre "novela" le viene a este arte precisamente de su capacidad de formular lo nuevo, el novum, lo del día y la hora presentes. Un arte radicalmente, esencialmente contemporáneo es la novela, y así la entiende con lucidez Ortega. Y no sólo eso: un arte que por definición, como otras artes, ha de aspirar a la renovación constante tanto como a la innovación. En lo formal y también en el contenido. La novedad de los temas sólo le parece a Ortega posible a partir de un diálogo renovado con el mundo. No es de extrañar, por tanto, que si la novela es el arte de la novedad tal novedad se conquiste introduciendo en la novela todo aquello que es nuevo, esto es, cuya aparición o presencia no sólo sea inédita sino desapercibida o desconocida hasta entonces. Como consecuencia de ello, es inevitable considerar la impopularidad de lo nuevo, el rechazo que habrá de suscitar cada vez que se hace visible la novedad en la plaza pública, dominada por las representaciones de lo viejo. Y es que el mundo y la novela creativa que responde a los crecientes desafíos de éste suelen correr más deprisa que las categorías mentales, más bien rutinarias o convencionales, con que los hombres y las mujeres son capaces de entender su incierto papel en uno (vital y ético) y su exigente participación en la otra (estética, afectiva y cognitiva). En las diversas reflexiones y comentarios que dedicara al género polimorfo y mutante de la novela, Ortega sancionó su necesaria vinculación al devenir del mundo y la vida y su consiguiente necesidad de renovación de su instrumental lingüístico y artístico a fin de no recaer en los estereotipos consagrados por el romanticismo y el realismo decimonónicos, tan denostados por el filósofo.

Es verdad que, hasta cierto punto, filosofía y novela pueden parecer una pareja extravagante y excéntrica, pero es aún más cierto que el pensamiento de Ortega estaba perfectamente capacitado, quizá por la menor incidencia de la lógica y la metafísica más abstrusa en sus conceptos, de aproximarse a este género promiscuo y vivaz sin las anteojeras de otros sesudos colegas de especialidad. Su condición de pensador abierto a cualquier face-

ta de la experiencia humana, el centro de todas sus reflexiones y meditaciones, lo llevaría sin vacilar a enfrentarse a esta forma narrativa moderna ligada necesariamente a la evolución y desarrollo histórico de la vida social entendida en toda su amplitud (relaciones, costumbres, instituciones, ciencia, técnica, creencias, moral, economía, política, etc.).

Sin embargo, el problema básico con el que tropezó Ortega, absolutamente ajeno a su trabajo y común a cualquier forma de pensamiento libre, fue el del país y la cultura que sus reflexiones tuvieron como escenario principal. Y curiosamente ése sigue siendo el problema de cualquiera que en estas castizas tierras, habitadas por gentes tan tradicionales o chapadas a la antigua, se enfrente a las mismas cuestiones que él se enfrentara sin temor a la crítica o la reprobación. A pesar de todo lo acontecido en las últimas décadas en nuestro entorno, casi nada parece haber cambiado en el panorama literario español desde que Ortega formuló este diagnóstico penetrante como pocos: "Por un mecanismo reaccionario que acostumbra a movernos en todos los órdenes de la cultura...tendemos a inscribir la obra nueva dentro del círculo de las obras viejas. Es verdaderamente perverso el placer que siente un español cuando encuentra algo de hoy hecho enteramente con lo de ayer. Eso de que hoy no sea hoy, sino ayer, nos produce un frenesí de entusiasmo. En cambio, no podemos tolerar la petulancia que muestran algunas cosas al pretender ser nuevas, distintas y hasta ahora no sidas. La innovación, el gesto creador, ese ademán con que se suscita algo nuevo sobre el haz del mundo nos parece casi, casi un gesto indecente, incompatible con la dignidad nacional".

## EXCURSO I

La extensión de la cita anterior se justifica por la decisiva importancia que tendría todavía en el análisis de la sincronía literaria española, donde el mismo síndrome de celebrar lo de ayer revestido de la falsa novedad que le confiere el haber sido fabricado hoy mismo sigue dominando no ya el gusto de la crítica más o menos oficial sino el del público mayoritario. Lo que Ortega no pudo prever fue que el poder del mercado y sus instituciones económicas e instancias asociadas iban a desprestigiar la idea de novedad en su sentido radical e iban a acomodarse a un gusto mayoritario tendente al filisteísmo y lo convencional, un gusto hegemónico y despótico entregado sólo al aplauso de la obra reiterativa y estéticamente mediocre, reducida a novedad de temporada o abaratada mercancía de tendencias. Tratar de achacar esta visión crítica de Ortega a un elitismo desfasado es tan necio y malintencionado como pretender atribuirle al conjunto de la producción cultural el marchamo de democrática sólo por su origen histórico o alto grado de aceptación popular.

Deberíamos asumir de una vez por todas que la condición minoritaria que la mejor novela (por no hablar de otras artes igualmente amenazadas de adocenamiento como el cine) ha tenido y tendrá siempre no es un demérito o una falla de sus ambiciones sino una necesidad intelectual y estética, y que sólo a los demagogos de la política, la economía, la comunicación y el periodismo, garantes de una ideología populista que es la dominante en todos los círculos del poder, podría molestar la idea de que las obras más creativas e innovadoras (equivalentes de los más avanzados experimentos científicos practicados en laboratorios punteros) no reciban el festejo inmediato de las listas de ventas y las fraudulentas recompensas de los premios.

Seamos sinceros, como Ortega pretendía ser sin concesiones, de un modo contundente aprendido del intempestivo Baroja: ¿Cómo puede, en una situación tan controlada y mediatizada como la nuestra, surgir la novedad estética? ¿Quién estaría dispuesto a reconocerla y celebrarla como tal? ¿El crítico, al servicio de uno u otro grupo de presión mediático, medroso ante la posibilidad de la crítica ajena a su actitud desafiante hacia el orden normalizado imperante, o, aún peor, con la amenaza de perder su inocuo prestigio, su puesto de trabajo o ver disminuida su remuneración mensual? ¿El profesor, encerrado en los mecanismos cortesanos de su promoción académica, sólo atento a las maniobras que le habrían de permitir prosperar en un sistema universitario tan estéril y endógamo como el español, totalmente desvinculado de las ideas más renovadoras? ¿El público, perdido en la infinitud cuantitativa de las novedades editoriales, la publicidad insistente y la obscena propaganda del procedimiento así llamado "boca a oreja" como única garantía de satisfacer sus necesidades de distracción? ¿Los escritores, muchos de ellos parásitos acogidos a un sistema cultural que termina recompensando su docilidad y paciencia, sumiso acomodo a los dictados del día?...

## ARGUMENTO II

Las reflexiones de Ortega sobre la novela aparecieron en el momento de crisis del modernismo, cuando la herencia decimonónica se desmoronaba y el modernismo de Dostievski y Proust, Joyce y Unamuno, etc., había dado ya muchos de sus mejores frutos y su alejamiento del gusto medio progresivamente normalizado se volvía cada vez más problemático e impopular.

El problema con la idea que se hacía Ortega de lo que era o debía ser una novela (género narrativo quizá poco adecuado para la comprensión de un filósofo: tampoco Hegel o Nietzsche dieron pruebas de una configuración ideológica pertinente en sus distintas referencias a la novela, con lo que Ortega tampoco diferiría tanto de otros filósofos en sus errores o malas apreciaciones) comienza con la relación de sus lecturas, el canon novelístico que manipula a fin de encajarlo en sus preconcebidas categorías. Por decirlo con una fórmula matemática simple: una mala lectura del Quijote más un muestreo selectivo pero limitado de novelas decimonónicas más un conocimiento relativo de otras tradiciones narrativas anteriores o coetáneas, menos un desconocimiento total de las variantes más heterodoxas e irreverentes del género, dan como resultado una teoría narrativa que se compadece bien con los criterios normativos más filisteos del mercado y un sector dominante de la crítica oficial. La confesión de modestia que abre su reflexión más sistemática sobre la cuestión ("aunque soy bastante indocto en materia de novelas", Ideas sobre la novela, de 1925) y el aparente vacío teórico que se propone rellenar con sus "meditaciones" no obsta para considerar altamente preocupante la coincidencia de sus postulados con la de una crítica académica que ha juzgado de modo dogmático las posibilidades liberadoras del género a lo largo de la historia.

Para comprender mejor las bases de mi crítica, he aquí un sumario precipitado del ideario orteguiano, de impronta aristotélica, sobre la novela: decadencia del género por agotamiento y al mismo tiempo predominio estético de la forma sobre el contenido; afirmación del carácter cotidiano de la representación novelística y rechazo a sus componentes mágicos, maravillosos, fantásticos o inverosímiles; consideración de la trama como "necesidad psicológica" de la novela; condición intrínsecamente "realista" del arte novelesco; rechazo a cualquier modo de "metaficción", esto es, a cualquier propósito de mostrar el artificio narrativo, su percepción "como tal novela", que se vea "el telón de boca o las tablas del escenario"; etc.

No cabe duda de que gran parte de los desarrollos novelísticos más renovadores del siglo veinte se ven anatematizados de antemano por los juicios parciales de Ortega. Éstos condenarían por igual a la incompreensión o el silencio a concepciones contradictorias y absolutamente vigentes de la novela como el mejor *nouveau roman* (Claude Simon, Michel Butor o Alain Robbe Grillet), el realismo fantástico o maravilloso (Cortázar, Fuentes, García Márquez, Arreola), los "artificios" y "ficciones" de Borges y Nabokov y su descendencia seminal en el postmodernismo norteamericano (Pynchon, Coover, Barth, Barthelme) o europeo (Calvino, Alasdair Gray, Manganelli), la metaliteratura de Flann O'Brien, el neobarroco latinoamericano (Lezama, Cabrera Infante, Sarduy) o la nueva novela española de los sesenta y setenta (Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Julián Ríos), etc.

Por no hablar de las últimas décadas, donde la novela ha seguido expandiendo sus formas y contenidos hasta producir supernovas narrativas en todas las lenguas existentes de la categoría del Diccionario Jázaro, de Milorad Pavic, La broma infinita, de David Foster Wallace, *Babylon Babies*, de Maurice G. Dantec, *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski, o *Mantra*, de Rodrigo Fresán, entre otras obras innovadoras que habrían recibido la misma ortodoxa reprobación de Ortega y sus numerosos seguidores inconscientes, convencidos de que el género fijó su verdadera identidad en el siglo diecinueve y todos sus avatares posteriores son sólo productos o subproductos degenerativos.

Antes bien, a pesar del descrédito crítico y el desprestigio intelectual que padece la novela, habría que empezar a sacudirse los complejos culturales y comenzar a considerar a los artefactos más representativos de este género rabiosamente contemporáneo (frente a las formas agotadas de la poesía y el ensayo, centrados en la periclitada subjetividad del yo líri-

co y la racionalidad monológica del yo discursivo) como paradigmas de los modos postmodernos de procesar la ingente información acumulada en las bases de datos de la realidad y concebir la subjetividad como multiplicidad en constante metamorfosis.

## EXCURSO II

No todo es inválido o errado en Ortega, es evidente, pero para conocer lo peor de su pensamiento sobre el arte y la novela le basta a cualquier lector inteligente con recurrir a las opiniones y comentarios de su discípulo Julián Marías, que es quien más daño ha hecho a su maestro reconocido al domesticarlo al modo español y cristiano y privarlo así de su aspecto más crítico e intempestivo (la relectura de ciertos comentarios de Ortega al espíritu indomable que habita en las novelas de Baroja, o su defensa de un arte para los artistas, un arte artístico, permitiría comprobar que existe una lectura posible y fructífera de Nietzsche por Ortega, un "gay saber" orteguiano aplicado al ámbito de la creación y la sensibilidad que parecería haber caído en el olvido por culpa de sus continuadores más pacatos).

Tampoco es casualidad, volviendo a lo actual, que el discípulo del filósofo tenga un hijo novelista cuyo mayor mérito ha consistido en adoptar para sus novelas el estilo narrativo de Henry James con casi un siglo de distancia, como si de una gran aportación estética y no de un subterfugio artístico se tratara. Otra vez la confusión del ayer y el hoy que tanto rendimiento da a la mayoría de los novelistas convencionales en ejercicio y no digamos a los editores, más venales que nunca. Desde luego, esto no constituiría una novedad en el sentido en que Ortega reclamaba para el arte y la novela. Esa novedad que sólo la novela produce como efecto estético tras su lectura participativa ("No se olvide que es siempre la lectura una colaboración"), Ortega la expresó en términos propios del exuberante estilo del mejor Nietzsche, el pensador del devenir, en comentarios como éste sobre el arte de novelar y su influencia sobre la vida: "¡Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones!".

Por otra parte, no nos engañemos, como insistía Ortega, "la creencia dogmática y fanática en los tópicos dominantes será siempre dueña de la sociedad". La red que envuelve las ideas sobre la realidad es la misma que vuelve invisibles ante los ojos de la mayoría los nuevos discursos narrativos que dan cuenta de lo que está pasando, estamos viendo (muchas veces por televisión). ¿Cómo reconocer la novedad de esos discursos si los procedimientos que organizan la realidad contemporánea le resultan inextricables al ciudadano medio, que sería su destinatario nato? ¿Cómo podría aprender a leer novelas que desmantelan las categorías que hacen de él un súbdito de poderes y valores que ni siquiera sabe reconocer o señalar, mucho menos denunciar?

Es mucho más fácil, dada la complejidad de la vida contemporánea y el progreso de la industria cultural abocada al entretenimiento, entregarse a los placeres de la evasión, la fuga imaginaria de una cárcel de proporciones indefinibles como la que acota hoy el espacio de lo social mediatizado. La vida ya es bastante dura e insufrible, cargada con obligaciones nuevas que el consumidor no se cansa de cumplir obedientemente, como para complicarse la vida leyendo novelas que muchas veces resultan ilegibles o perturbadoras y, en todo caso, no le permiten pasar un buen rato, tener una experiencia agradable, congraciarse con la cultura y disfrutar de unos minutos de felicidad en una vida normal que normalmente dista de serlo. ¿Cómo exigirle al lector que padece toda suerte de aberraciones en su vida que acepte consumir una narrativa monstruosa, la única pertinente a un tiempo desahuciado como éste, que los responsables o cómplices de dichas aberraciones le instan a rechazar o despreciar sistemáticamente?...

Pues la narrativa más conveniente a nuestro presente cultural es una narrativa monstruosa y no una narrativa normalizada, como pretenden todas las instancias de los diversos poderes en ejercicio. El mundo no es normal, la literatura no puede contribuir a normalizar o naturalizar la aberración que supone en este momento vivir en el mundo, sino que debe contribuir a su conocimiento y, sobre todo, extremar los procedimientos de esa monstruosidad y aberración a fin de superarlos en algún momento. La ficción que más necesitamos como lectores, por tanto, tendría que ser tan radical como la realidad que le ha tocado vivir a esa nueva humani-

dad cuyas vidas, como dice Giorgio Agamben, se parecen cada vez más a un anuncio publicitario.

Por todo ello, necesitamos formular de modo riguroso una nueva economía libidinal del discurso narrativo. Una narrativa que sepa construir una versión de la realidad contundente y creíble, una narrativa que afronte las situaciones políticas sin miedo, convencida de ser una alternativa radical e inteligente (estos adjetivos no van siempre bien juntos, no siempre lo radical es inteligente, ni viceversa) a las simplezas metanarrativas de la izquierda y la derecha. La ficción que tiene sentido escribir todavía existe para poner en cuestión, como solo puede hacerlo la narrativa literaria, la ética, la moral, la filosofía, las ideas comunes y los estereotipos ideológicos de los medios periodísticos y políticos y para poner en trance al lenguaje adquirido.

### ARGUMENTO III

Qué convencional, en contraposición, resulta este juicio de Ortega sobre la ambición intelectual y cognitiva de la novela: "nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentes sean éstas políticas, ideológicas, simbólicas o satíricas. Porque estas actividades son de naturaleza tal, que no pueden ejercitarse ficticiamente, sino que sólo funcionan referidas al horizonte efectivo de cada individuo".

Con este desacertado comentario, propio de un filósofo que teme la invasión de su campo por las fuerzas enemigas (gran paradoja ver al autor de las Ideas sobre la novela abogando sin reparos por una novela sin ideas), Ortega demuestra, en todo caso, por qué nunca acabó de comprender la empresa narrativa de Proust, y también por qué cabe suponer que no habría sabido entender la novela intelectual centroeuropea de entreguerras, con Hermann Broch, Robert Musil y Elias Canetti a la cabeza, que se prolonga hasta Milan Kundera o Danilo Kiš, dos portentosos practicantes del arte de la novela como combate moral, intelectual y estético contra los ideologemas idiotas del presente respectivo. Sin mencionar a Joyce o a Kafka, cuyas ficciones narrativas le habrían parecido al filósofo madrileño insoportablemente trascendentes o aburridas.

Y lo peor de todo para nuestra pobre y huérfana literatura: cabría concebir la sospecha de que toda la generación de novelistas españoles de raíz orteguiana (Benjamín Jarnés, Pérez de Ayala, Antonio Espina, etc.) habría seguido al pie de la letra una consigna artística tan nefasta como ésta. Esta aplicación acrítica y literal de los postulados de Ortega sería además la razón suficiente de las limitaciones narrativas de sus obras y de su escasa repercusión y rápido eclipse, y no sólo el desastre cultural de la guerra y la posguerra civiles. No es de extrañar, por tanto, que el grueso de escritores nutridos en este credo apolíneo y supuestamente lúdico de la novela no consiguiera superar en ningún terreno, ni siquiera en el de la experimentación técnica o la invención formal, a maestros capitales de la novela "trascendental" y maximalista como Valle-Inclán o Unamuno, paradigmas tan influyentes incluso hoy.

No estoy lejos de pensar, hay signos inequívocos que así lo corroboran, que en la escena española contemporánea seguiría planteado este espurio debate. Por simplificar, diré que coexisten en la actualidad dos líneas narrativas bien visibles cuyo enfrentamiento larvado o subterráneo se dirime sin demasiado eco por ahora en el regulado campo de maniobras del mercado editorial. En este sentido, se podría postular, sin incurrir en el despropósito, que en nuestro país hay en este momento al menos dos clases de novelistas: los que colaboran con el sistema para preservar los lugares comunes y creencias en los que se basa el sistema moral, económico y político que llamamos realidad y que se prolonga en el mercado como institución de control casi policial para prevenir cualquier exceso o alteración del orden vigente, y, por otra parte, los que trabajan para dismantelar ese sistema de tópicos y estereotipos que favorecen su continuidad y dominio en otros ámbitos de la vida social. Pero prefiero reservarme la elucidación particular de este espinoso asunto. Quede, como suele decirse, para una ocasión futura.