

El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja

Rafael García Alonso

ORCID: 0000-0003-2846-9401

Resumen

Ortega se ocupó de la literatura de Baroja en diversas ocasiones. Poco después de la publicación (1925) de *Ideas sobre la novela*, Baroja escribió un texto de respuesta en el que se rebelaba ante las pretensiones del filósofo de señalar el rumbo que este género literario podía tomar. De esta forma las discrepancias entre los dos autores iban más allá de la literatura del escritor vasco. En cuanto a la teoría estética, discutían respecto a las formas de la literatura y la crítica literaria. Por lo que concierne a la realidad española, se preguntaban por las posibilidades de contribuir a su modernización. Este artículo pretende explicar los reproches que Ortega dirigía a Baroja desde la estética del filósofo.

Palabras clave

Ortega y Gasset, Pío Baroja, acción, crítica, novela, hermetismo, porosidad, presencia

Abstract

Ortega was engaged in Baroja's literature in several occasions. Soon after the publication (1925) of *Ideas about the Novel* (1925), Baroja wrote a text as answer in then he rebelled against the philosopher's pretensions of pointing the course that this sort of literature could take. In this way the discrepancies between both authors went beyond the literature of the basque writer's literature. Referring to aesthetics theory, they discussed about literature and literary criticism. Concerning to the Spanish reality they wondered about the possibilities to contribute to its modernization. This essay tries to explain the reproaches that Ortega directed to Baroja from the philosopher's aesthetic.

Keywords

Ortega y Gasset, Pío Baroja, action, critics, novel, hermetism, porosity, presence

Son pocos los textos dedicados a la polémica que en torno a la obra de Pío Baroja sostuvieron éste y José Ortega y Gasset. En un artículo de 1959 Carmen Iglesias recorre el debate y concluye que, en ese momento, el recorrido de la novela ha dado la razón más a Baroja que a Ortega. Por su parte, Francisco Flores Arroyuelo en su introducción (1987) a "La nave de los locos" –en la que se incluye el "Prólogo casi doctrinal sobre la novela" (1925) redactado por Baroja en respuesta a los escritos de Ortega sobre él– considera que se trata de dos maneras de situarse ante la novela, la del filósofo que busca ideas y paradigmas frente a la del novelista que habla desde su experiencia literaria. En buena parte, tanto Iglesias como Flores repiten argumentos de Baroja a quien vienen a dar la razón. Por nuestra parte, intentaremos explicar la argumentación de Ortega teniendo en cuenta las dos duras conclu-

Cómo citar este artículo:

García Alonso, R. (2006). El desacuerdo social y estético de Ortega y Baroja. *Revista de Estudios Orteguianos*, (12/13), 173-193.
<https://doi.org/10.63487/reo.636>

Revista de
 Estudios Orteguianos
 N° 12/13. 2006
 mayo y noviembre



siones que extrae sobre Baroja, cuya obra sería un confuso “*balbuco ideológico y estético*”¹. Efectivamente, a Ortega le interesa Baroja en sus *vertientes ciudadana y artística*. En la primera, Baroja es visto como un síntoma de los cambios que se están experimentando en España y también, de soslayo, en la transición del siglo XIX al XX europeos. En la segunda, refiriéndose a su novelística, se tratan asuntos de mayor calado teórico: qué es la obra de arte, qué debe hacer la crítica artística, qué peculiaridades tiene la antropología del artista y cuáles son las tendencias de la novela de su tiempo. No pretendemos presentar todos estos temas sino únicamente explicar las dos críticas expuestas anteriormente.

1. Baroja como síntoma ideológico

En un párrafo de sus escritos sobre Baroja, Ortega recuerda el lema metodológico hegeliano de la negación de la negación. Podría también haber recordado la dialéctica negación-afirmación tan abundante en los escritos de Nietzsche. Este ambicioso, juvenil y madurísimo Ortega de entre veintinueve y treinta y tres años considera que la generación anterior, en la que incluye a Ramón María del Valle Inclán, Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno y Pío Baroja ha ejercido “la negación como sensibilidad”². Un paso necesario para oponerse a una “cultura anémica”³ que aniquila “la posibilidad España”⁴, la cual en lugar, como sería su deber, de aumentar y potenciar la vida⁵ perpetúa una tradición cuyas formas de ser y costumbres tienden a la más plúmbea *estabilidad*. Anticipando la distinción entre creencias e ideas (1940), Ortega, en 1912, define mitología como “el aire de ideas que respiramos a toda hora” y *mito* como “todo lo que pensamos cuando no pensamos como especialistas”⁶. Ahora bien, puesto que, sostiene en ese mismo párrafo, un pueblo es su mitología, la labor negadora de la generación del 98 ha sido sumamente enriquece-

¹ José ORTEGA Y GASSET, “Pío Baroja” (1912) e “Ideas sobre Pío Baroja” (1916), en *Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*, edición de E. Inman Fox. Madrid: Clásicos Castalia, 1988, pp. 117 a 256 y 257-298, respectivamente. Se citará a partir de ahora con la abreviatura ORTEGA-MEDITACIONES, p. x. En este caso, ORTEGA-MEDITACIONES, p. 120. El artículo de Carmen IGLESIAS es “La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela”, publicado en *Pío Baroja*. Madrid: Taurus, 1979, y primeramente publicado en la revista *Hispanófila* (Chapel Hill, Carolina del Norte). Excepto que se indique lo contrario, las cursivas que aparecen en los textos citados son responsabilidad del autor del artículo.

² ORTEGA-MEDITACIONES, p. 143.

³ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 279.

⁴ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 193.

⁵ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 278.

⁶ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 134.

dora. Ha puesto los gérmenes de un tipo de cambios decisivos en el tránsito –de dimensión europea– del siglo XIX al XX; a saber, el de modificaciones en las maneras de sentir, en lo que denomina la “perspectiva del estimar”, la cual es de suma importancia en la configuración de *estilos de vida*. Con dos vectores, la sustitución del valor “utilidad” por el de “esfuerzo” y del valor “estabilidad” por el de “dinamismo”. Especialmente a esta última modificación ha contribuido Baroja. Ortega elogia como virtud su decisión de “sentir lo que se siente y no lo que nos mandan sentir”⁷. Baroja, desde su *fondo insobornable*, ha contribuido a la mejora de España atacando a la cultura tradicional como hipócrita y farsante. Ha ejercido una “sensibilidad trascendente”⁸ que se propone, mediante el *cinismo* como oposición a la cultura convencional, derribar el férreo marco impuesto.

El novelista es presentado por Ortega como un síntoma del estado de la vida española y como *precursor de una nueva sensibilidad*. Pero para alcanzar ésta hay que ejercer la negación de la negación. *Hay que pasar de la denuncia a la construcción*. Baroja propone en su obra demoler las instituciones caducas de la sociedad. Sin embargo, a tan necesaria obra de demolición le falta la “nota afirmativa”⁹. Ortega quiere contribuir a esa misión como líder de la minoría selecta. Dicho de otra manera: negando la cultura anémica se han puesto las bases para crear una cultura vigorosa, potenciadora, impulsora de ascensos y aumentos vitales colectivos. Ahora hay que pasar a una *acción* que merezca efectivamente tal nombre. Es decir –escribe un Ortega donde el idealismo aún pesa fuertemente– entendida como “la vida entera de nuestra conciencia cuando está ocupada en la *transformación de la realidad*”¹⁰. La cual no será posible como conducta individual sino colectiva. No como mera demolición sino como *organización*, pues el mal profundo de la estructura social española consiste en no ser propiamente una sociedad o, al menos, no una sociedad cuyas estructuras fomenten el enriquecimiento vital.

Es en ese momento cuando la obra de Baroja muestra, a juicio del pensador, sus *límites ideológicos*. En efecto, el cinismo, y en general la sensibilidad de los hombres de 1900, se justifica como momento negativo pero debe ser rechazada si pretende perdurar ya que entonces se constituiría en un obstáculo más al advenimiento de una cultura de ascenso¹¹. La obra del novelista se revela como *balbuceo ideológico incapaz de contribuir a la organización de la vida colectiva*.

⁷ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 297.

⁸ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 265.

⁹ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 168.

¹⁰ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 284.

¹¹ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 148.

Incluso como rémora, ya que el autor vasco defiende posturas como el individualismo anarquizante; el sincerismo, que entraña el desdén por madurar las reacciones espontáneas; el afán destructivo –Baroja, cita Ortega, escribe “no hay que respetar nada [...] ahora hay que vivir”¹²–; la falta de reflexión y vida interior; el elogio de la acción por la acción como ideal del hombre sano y fuerte. Por tales razones, Baroja es mirado por Ortega con desconfianza: “al través de este alma vemos como por una ventana la destrucción de la España interior. Paisaje de terremoto”¹³. Desde esos presupuestos, la obra de Baroja se autocondena a no contribuir a transformar la realidad; no es propiamente acción. De ello es muestra clara la elección del *vagabundo* como héroe desdeñoso ante la posibilidad de organizar la vida colectiva. O de la *aventura* concebida como ejercicio de la acción por la acción, sin objetivo alguno preciso. En 1911, Georg Simmel había publicado en su libro *Cultura filosófica* un ensayo sobre la aventura. En él caracterizaba a ésta como la paradoja de que algo aislado y accidental pudiera responder a una necesidad y abrigar un *sentido*. Probable conocedor de este ensayo, el filósofo español matiza que “la aventura da una ficción de sentido a la vida”¹⁴ ya que el aventurero no cree en nada. Su acción no se propone transformar la realidad, sólo actuar en ella. “Baroja reduce la acción a aventura”¹⁵. Las peripecias de uno de los héroes de Baroja, Aviraneta, prestando sus energías a las causas más dispares es ejemplo de ello. A Baroja, sólo le interesa negar, no afirmar. Por otra parte, su literatura –cuya justificación como balbuceo estético veremos a continuación– es ella misma consecuencia de la propia idiosincrasia de Baroja pero también caso ejemplar de un *frecuente modo de ser del alma española*. La esencia de Baroja, y de su obra literaria, es “su dispersión, su carencia de unidad interna”¹⁶. Constituye el espejo microcósmico de lo que más adelante (1922) denominará la España invertebrada, también ella dispersa y falta de articulación, cuyo medio moral, afirma ahora, “se halla inorganizado y roto”¹⁷. Es más, en sus escritos sobre Baroja aparece ya una anticipación de lo que será el “tema de nuestro tiempo” (1923), la integración de razón y vitalidad. Pues, refiriéndose principalmente a Friedrich Nietzsche, esboza la necesidad de integrar el intelecto y la contemplación con la pasión y la voluntad; o la deseable conjunción de la “animalidad” y la “racionalidad” bergsonianas.

¹² ORTEGA-MEDITACIONES, p. 279.

¹³ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 144.

¹⁴ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 287.

¹⁵ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 286.

¹⁶ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 126.

¹⁷ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 167.

En definitiva, desde un punto de vista ideológico, Ortega considera que la obra de Baroja se puede *salvar* en tanto síntoma de la negación de una cultura caduca y como sensibilidad e intención de enriquecer, aumentar, *trascender* el mundo. Ahora bien, pueden disculparse los errores ideológicos de Baroja en la medida en que es un literato y no un filósofo; “no es su fuerte pensar, sino sentir”¹⁸. A la intención, debe seguirle la realización¹⁹. Ya que ésta no se realiza políticamente cabe preguntarse si se realiza en cuanto literatura. Adelantemos que la respuesta de Ortega en cuanto crítico será que no; para comprenderla mejor tendremos en cuenta el sistema estético implícito en la obra de Ortega que hemos intentado desentrañar en *El náufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset*²⁰.

2. ¿Por qué se irrita Baroja?

Con frecuencia Ortega alude, e interpreta en clave aristotélica, a una máxima de Píndaro: “llega a ser el que eres”. Hemos visto, como una virtud del vaso, su anhelo de trascender la realidad española, su contribución a que se actualicen las potencias de España. Su aspiración podría cumplirse desarrollando una obra literaria en las que se cumplieran sus intuiciones de ascenso. Logrando, en fin, una buena literatura que incluyera el vector dinamismo –puesto que éste ha sido intuido vigorosamente por Baroja–. El problema reside en que, pese a su vocación literaria, Baroja carece, según Ortega, de temperamento de novelista en cuyo grupo no debe ser incluido. Baroja sociopolíticamente aspira a “romper la costra de opiniones y pensamientos recibidos”²¹ pero paradójicamente queda prisionero en “una mazmorra de tópicos ideológicos y estéticos”²² que hacen fracasar sus novelas puesto que no se actualizan sus posibilidades de plenitud. Son por ello un *balbuco estético*. La acusación está servida y se despliega en torno al adjetivo “hermético”, que será, quizás, tendenciosamente malentendido por Baroja. Según Ortega, las obras de Baroja no consiguen constituirse como *obras herméticas*; es decir –como justificaremos más adelante– bien construidas, donde no falte ni sobre nada y poseedoras de las *características* de unidad interna, intrascendencia o inmanencia, poder absorbente y densidad temática. Cualidades todas ellas que permiten que la obra aparezca ante el espectador como una *presencia* que reclama poderosamente su atención.

¹⁸ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 279.

¹⁹ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 287.

²⁰ Madrid: Siglo XXI, 1997.

²¹ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 264.

²² ORTEGA-MEDITACIONES, p. 192.

La respuesta de Baroja oscila entre la defensa y el contraataque. Por una parte, mantiene que se halla abierto a la crítica y que estaría encantado de poder mejorar su técnica y disminuir sus errores. Pero, pese a ello, afirma también que toda tesis “es un alegato de defensa de sí mismo, de lo bueno y de lo malo que uno tiene”²³. Lo cual adelanta su enrabietada proclama final de que se permitirá “todas las extravagancias y [...] libertades”²⁴ que le vengan en gana. Por otra parte, considera la labor crítica de Ortega como la inoportuna intromisión de alguien que es incapaz de comprender las dificultades de la labor literaria pero que pretende, soberbia y dogmáticamente, que ésta se desarrolle conforme a unos moldes muy rígidos: las tres unidades clásicas; ser un género moroso, de escasa acción, con pocas y muy perfiladas figuras; con tramas asépticas y carentes de nada trascendental, excepcional ni extraordinario. Según Baroja, Ortega vetaría la existencia de aventuras en la novela y pretendería que ésta ni estuviera abierta a la realidad ni tuviera contaminaciones psicológicas, filosóficas o de otro tipo. Ortega pretendería que la novela, incapaz ya de inventar nuevas intrigas, se consagrara más a la técnica, a la forma, que al contenido. Éste por otra parte no debería copiar la realidad tal como hizo, según el filósofo, al final de la Edad Media la literatura plebeya frente a la literatura noble. En resumen, Ortega actuaría con talante dogmático, soberbio, aristocratizante. Dándole la vuelta a la acusación de “porosidad” que Ortega le había hecho –y que habremos de explicar–, Baroja defiende que la novela sea *porosa* ante la realidad. Afirma que no existiendo un único tipo de novelas sus técnicas son diferentes y que él intenta mejorar la suya propia. A la hora de calibrar cómo es la novela en ese momento afirma que 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”²⁵. Afirmación que, respalda Iglesias, no habría hecho sino confirmarse a lo largo de la literatura del siglo XX y que, probablemente, hoy en día podríamos revalidar. En definitiva, el crítico debiera abstenerse de pretender “limitar el campo del artista”²⁶.

Pasemos ahora a intentar, como recomendaba Ortega, *comprender la realidad desde dentro*. En este caso, la labor crítica de Ortega desde su concepción estética. El filósofo era muy consciente de las dificultades de la crítica. Aunque,

²³ Pío BAROJA, “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” (1925), en *La nave de los locos*, edición de Francisco Flores Arroyuelo. Madrid: Cátedra, 1987. Se citará en adelante como BAROJA, p. x. En este caso, BAROJA, p. 67.

²⁴ BAROJA, p. 94.

²⁵ BAROJA, p. 72.

²⁶ BAROJA, p. 70.

efectivamente, recomendará comprender la novela “desde su propio interior”²⁷ sabía también, había ya escrito en “Adán en el paraíso” (1910), que la estética corre el riesgo de pretender “encuadrar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la sustancia artística”²⁸. Lo cual podría conducir a excesos y ser interpretado, tal como hace Baroja, como la fastidiosa tendencia a “poner diques a la corriente de la historia”²⁹. De suceder así, ¿qué podría ser más contraproducente en un filósofo que considera el movimiento, el dinamismo, el cambio como vectores de la realidad?

3. La novela como género

En un imaginario “Diálogo sobre el arte nuevo” (1924) Ortega enfrenta a Azorín y Baroja, a quien hace decir tesis del filósofo. Entre otras que “lo característico de la vida es la aparición súbita de especies nuevas”³⁰, lo cual es aplicable al terreno del arte, incluyendo las mutaciones en el gusto y en su función social. En “Ideas sobre Pío Baroja” (1916) Ortega se declara curioso ante lo nuevo, deseoso no sólo de percibir nuevas voluntades artísticas sino de gozar de ellas con lo que Gottfried W. Leibniz denominaba *percepturitis*, afán de aumentar vitalmente. Para ser coherente y en tanto que lector, convendría que Ortega fuera receptivo a muy distintas formas de hacer literatura. Sería igualmente chocante que, como crítico, pretendiera dictar a los artistas lo que debieran hacer. Ciertamente Ortega se refiere únicamente a la novela de su tiempo. Pero, como filósofo, la contempla desde categorías más generales, y en cierta medida atemporales, de la estética. Especialmente considera que “la obra de arte vive más de su forma que de su materia [...] la obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto”³¹. Así convendría que lo entendiera, sino el vulgo, sí el lector calificado que habría de darse cuenta de que lo importante no es, como parece a primera vista, la trama sino “que sea vea bien algo humano, sea lo que quiera”³². Predominio ontológico, pues –con consecuencias sociológicas al implicar distintos tipos de gusto– de la forma sobre la materia. No importa tanto lo que se narra, que puede ser contado con mayor o menor brevedad, sino el modo de narrarlo. Esta considera-

²⁷ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), en *Obras Completas*. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2004-2006. III, 903. Se citarán en adelante por el tomo en romanos y la página en arábigos.

²⁸ José ORTEGA Y GASSET, “Adán en el Paraíso” (1910), II, 62.

²⁹ BAROJA, p. 93.

³⁰ José ORTEGA Y GASSET, “Diálogo sobre el arte nuevo” (1924), III, 713.

³¹ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 890.

³² *Ibidem*, III, 883.

ción está directamente relacionada con lo que Ortega denomina *hermetismo*, concepto que remite a una idea muy extendida a principios del siglo XX, a saber, la de que la obra de arte sea completamente autónoma. No es casual, en efecto, que en 1912 apareciera la primera pintura abstracta de Vassily V. Kandinsky o que fuera habitual desde entonces que muchos cuadros se denominaran “sin título”. Pues, efectivamente, a esa denominación le subyace el propósito de que la atención no compare la pintura o la escultura con nada exterior a ellas mismas. A este respecto, creemos que Guillermo de Torre –pese a lo que matizaremos más adelante– iba bien encaminado cuando en 1956, en la revista *Sur*, afirmaba que “la doctrina orteguiana pretendía extender a la literatura una característica de orígenes y alcances privativamente plásticos”³³. Es, entonces, cuando a Ortega se le va la mano y, efectivamente, exagera al intentar identificar las tendencias en literatura. Parte del presupuesto de que la novela es un género literario lo cual implica un “repertorio limitado de posibilidades”³⁴. A continuación, afirma que la materia de la novela, las tramas, escasean hasta el punto que existe “la imposibilidad práctica de inventar hoy nuevos argumentos interesantes”³⁵. A esta sorprendente e irritante aseveración Baroja responde que, lejos de ello, la realidad está siempre proporcionando nuevas situaciones y que buenos talentos literarios son capaces de inventar y urdir nuevas intrigas literarias³⁶. En nuestra opinión, a la insólita afirmación de Ortega, le subyace otra razón de más calado. Nos referimos a los ya citados cambios en la *sensibilidad colectiva*. Ésta, cree entrever Ortega, está modificándose y, como consecuencia –al menos para el lector culto provisto con conocimientos de psicología científica– al receptor le aburre la psicología imaginaria de las novelas que constituyen propiamente su trama; el lector tendría embotada la capacidad de impresionarse³⁷. La consecuencia es que el mismo tipo de lector se interesará preferentemente por lo propiamente artístico, la forma de la novela. Baroja no entiende por qué al público no habría de interesarle la evolución psicológica de un personaje y está seguro de que el público no leería novelas cuya preocupación constructiva fuera abrumadoramente formal. (Como en la literatura experimental)³⁸.

³³ Guillermo DE TORRE, “Las ideas estéticas de José Ortega y Gasset”, *Sur*; Buenos Aires, julio-agosto, 1956, p. 87.

³⁴ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 880.

³⁵ *Ibidem*, III, 885.

³⁶ BAROJA, p. 74.

³⁷ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 881.

³⁸ Podría preguntarse si, aún cuando Ortega tuviera razón y durante un tiempo el público prefiriera novelas en las que la materia sea absolutamente secundaria, no sería posible que en otros futuros se dieran distintas combinaciones. Por su parte, José Lasaga Medina ha explicado cómo

Ha de reconocerse que Ortega realiza, como vemos, una interesante incursión en la *recepción estética*. También en este caso el presupuesto de fondo consiste en identificar las *transformaciones de la sensibilidad colectiva*. Considera que la atención del lector culto de hoy “va más a los personajes por sí mismos que a sus aventuras”³⁹. Le divierten más, ejemplifica, Don Quijote y Sancho que las peripecias que sufren. Cambiando de género, contraponen el espectador del teatro español, que acude a un espectáculo popular lleno de peripecias, al del teatro clásico francés que disfruta analizando las pasiones de unos personajes cuyas acciones han sido reducidas al *minimum*. La actitud del espectador francés ante las obras clásicas se halla próxima a lo que es propiamente el goce artístico, el “deleitarse en la contemplación”⁴⁰. Hoy, cincuenta años después de la muerte de Ortega, con nuevos medios expresivos, con las vanguardias y hasta las postvanguardias convertidas en dato histórico, sabemos que la contemplación es sólo uno de los placeres estéticos y podemos discutir su prioridad.

Sin embargo, el predominio de la contemplación como fuente de placer estético con su defensa de la primacía de la forma sobre la materia le lleva a una conclusión sugestiva, pero enormemente discutible, ante la que Baroja reacciona airado. Nos referimos a la exigente postulación de la reducción al *minimum* de la acción; ésta no sería en la novela moderna (cuyo lapso temporal Ortega no identifica) sino el soporte mecánico, la excusa, de la narración. De ahí la afirmación de que la novela “hoy es y tiene que ser un género *moroso*”⁴¹. Entiende por tal aquél que tiene un talante *atmosférico*, capaz de envolver al lector en un ambiente en el que se muestra el vivir, ser y estar de los personajes. Dirigido a un lector culto que se interrogará por los personajes y el clima en el que se desenvuelven. Al respecto, Ortega identifica en la novela de su tiempo un interés mayor por el análisis de personajes que por las aventuras. Una tendencia que quizás se ha hecho más visible a partir de la segunda mitad del siglo XX y que nos permite contraponer –cambiando de medio expresivo– el cine reflexivo, de autor, de arte y ensayo o como le queramos llamar al cine de acción. Sin embargo, Ortega sabe que la acción concreta es “esencial al

mo la convicción barojiana de inventar almas interesantes está vinculada a un intento de explicar el propio yo del novelista a partir, orteguianamente, de su fondo insobornable y no de su carácter empírico. En esa profundidad se da la tensión entre atracción de la aventura y el quietismo que surge del pesimismo del vasco. Teniendo en cuenta este aspecto resultaría más comprensible la renuncia de Baroja a superar el momento de negación de su realidad histórica con pasos positivos. Cfr. “El camino de Baroja hacia Aviraneta” en Vicent MARTIN (ed), *Clarinetes de pluma. Homenaje a Antonio Regalado*. Madrid: Síntesis, 2004, pp. 205-231.

³⁹ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 885.

⁴⁰ *Ibidem*, III, 895.

⁴¹ *Ibidem*, III, 885.

género⁴² novelesco y que la trama no puede ser prácticamente anulada como ocurre, a su juicio, en la obra de Marcel Proust.

Baroja reacciona con *irritación* por varios motivos. En primer lugar, la intervención de Ortega le parece *dogmática* en la medida en que pretende dictar al artista lo que tiene que hacer. En segundo lugar, argumenta: “la morosidad no es un valor, podría presentar para probarlo ejemplos de mil novelas pesadas, prolijas y malas”⁴³. En tercer lugar, afirma que el oficio de novelista no tiene metro y que en la novela apenas hay arte de construir⁴⁴. Por ello, le suena a rancia preceptiva las recomendaciones orteguianas de cercar al lector mediante múltiples detalles y menudencias⁴⁵. Lo cual sólo podría conducir a “formulas amaneradas”⁴⁶; algo que a Ortega, enemigo del manierismo, debió hacerle dar un respingo en su asiento al leerlo. En cuarto lugar, en clave ontológica, como ha señalado Iglesias y el propio novelista reconocía, Baroja aspiraba a capturar el fluir de la existencia; la “pesadez, la morosidad, el tiempo lento”⁴⁷ no podían ser virtudes. En quinto lugar, y muy principal, a Baroja la técnica le parecía mucho menos importante en la génesis de la obra que “el fondo sentimental del escritor”⁴⁸, las vivencias y mundo interior que éste había atesorado. En sexto lugar, a Baroja le parecía inaceptable limitación que de los múltiples modos –y técnicas en caso de existir– de hacer novelas se pretendiera que sólo uno de ellos era el adecuado aunque fuera para un tiempo determinado. En definitiva, Baroja considera fuera de lugar las exigencias del “dogmatizador” Ortega, que pecan de soberbia y que, sobre todo, son ineficaces: “Una disciplina así no me sirve para nada”⁴⁹.

Por nuestra parte, creemos que las exigencias de Ortega son contradictorias con su defensa de la *percepturitió* leibniziana citada –pues tiende a reducir las posibilidades literarias de la novela moderna a una básica–. También con su

⁴² *Ibidem*, III, 893. Es interesante notar que Vassily KANDINSKY en su libro *De lo espiritual en el arte* (1911) se plantea un problema análogo en las artes plásticas. Escribe que aunque las formas naturales obstaculizan la manifestación del sentir íntimo, no sólo del artista sino de todo un periodo, no se puede prescindir en esos momentos de ellas empeñándose en lograr composiciones cromáticas y volumétricas totalmente emancipadas de las mismas. No basta con la combinación de color puro y forma independiente ya que entonces las obras parecerían mera ornamentación geométrica como la de una corbata o una alfombra. Interesa remarcar que se trata, en buena medida, también para Kandinsky, de la sensibilidad del público hacia un nuevo estilo artístico. Ortega, por su parte, afirma que en novela un *minimum* de acción es imprescindible.

⁴³ BAROJA, p. 82.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 90 y 93.

⁴⁵ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 903.

⁴⁶ BAROJA, p. 84.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 89.

sentido histórico que considera el cambio como un elemento permanente de la realidad ya que parece considerar que esa literatura morosa se prolongaría indefinidamente en el tiempo. Puede que Ortega cayera en la por él mismo advertida tentación de pretender cuadrangular en categorías estéticas el *fluir* de la novela. Quizás como consecuencia de su inveterado aristocratismo no se resistió a dictar rumbos al artista desde la presunta superior altura intelectual de los “mejores”, en esta ocasión del filósofo –él mismo– a los artistas. Ante la dureza de las críticas de Ortega a Baroja en 1914 y 1916 da la impresión de que la publicación de “Ideas sobre la novela” (1925) debió colmar el vaso de la paciencia del novelista. Nos imaginamos a Baroja exclamando: ¡Hasta aquí hemos llegado! para emprender en seguida la redacción de su “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” (1925).

4. ¿Qué es eso del hermetismo?

Las discrepancias entre Ortega y Baroja cobran carácter de desencuentro cuando Baroja critica los conceptos de hermetismo y porosidad. Baroja invierte la valoración que Ortega daba a los adjetivos derivados de ellos. “Hermético” y “poroso” eran para Ortega –en el arte, no en la vida– valoraciones respectivamente positiva y negativa. Por el contrario, en literatura, “hermético” es, para Baroja, un término cargado de valor negativo mientras que “poroso” es positivo en la medida en que significa abierto a la realidad. Es evidente que usan los términos en sentidos distintos. Conviene a nuestro juicio aclarar, con la mayor brevedad posible, la importancia y consecuencias de la noción de “hermetismo” en la estética orteguiana. Sólo entonces se puede comprender el alcance del fracaso, del balbuceo estético, de la obra de Baroja según el filósofo.

Aunque es en “Ideas sobre la novela” cuando Ortega expone con mayor claridad su defensa del hermetismo, desde mucho antes, quizás 1910, ha ido avanzando esa posición. Ésta no es especialmente original sino más bien clásica, aunque Ortega saca interesantes consecuencias de ella y le da una dimensión potentísima al remarcar la importancia ontológica de lo irreal o virtual como uno de los componentes de la realidad; uno de los “lados del ser”. En efecto, la noción de hermetismo concibe la obra de arte como un organismo en el que las partes y el todo están perfectamente acoplados de tal modo que no falta ni sobra nada. De nuevo se acentúa la prioridad de la forma sobre el contenido: “ningún horizonte [...] es interesante por su materia. Cualquiera lo es por su *forma*, por su forma de horizonte, esto es, de cosmos o mundo completo. El microcosmos y el macrocosmos son igualmente cosmos”⁵⁰. *La obra de arte no es*

⁵⁰ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 899. Cursivas de Ortega.

un microcosmos porque refleje a tamaño reducido lo real sino porque, a partir de ello, inventa una nueva realidad que se distancia de la vida cotidiana transustanciándola. Por eso, Ortega desdeña el arte que aspira a copiar fielmente la realidad, el arte de *mimesis* tradicional. “El artista comienza justamente donde concluye lo recibido y se inicia la invención”⁵¹. “Hay siempre un abismo entre el arte y la vida”⁵². Al respecto, Ortega abunda en la defensa de la noción de autonomía artística habitual en el siglo XX pero parece considerar que tal noción vale para toda la historia del arte. Incluso, añadimos, una *mimesis* bien entendida –cuyo contraejemplo no del todo válido sería el trampantojo– no tiene más remedio que confeccionar una realidad virtual distinta a la real⁵³. Como efecto y virtud decisiva del hermetismo, el literato consigue “aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela [...] sólo así se interesará por lo que *dentro* de la novela pase”⁵⁴. Enunciado de esta manera el hermetismo profundizaremos en sus características y explicaremos por qué la obra de Baroja no cumplía ninguna de ellas, razón por la cual era estéticamente un fracaso.

La obra de arte hermética tiene, según nuestra interpretación de la estética orteguiana, *cuatro características complementarias*: unidad interna; inmanencia o intrascendencia; poder absorbente; densidad.

Unidad interna. Ortega consideraba que la unidad era un valor fundamental en la obra de arte. La unidad debía surgir de la construcción de la obra misma, de su interior. Ello es posible cuando el microcosmos creado por el autor es congruente, verosímil, tanto en lo que se refiere a los personajes, a los ambientes o a los sucesos que acaecen. Y ello independientemente de que la obra sea, por ejemplo, de índole costumbrista o de ciencia-ficción. En efecto, como había señalado ya en “Adán en el paraíso” (1910), la obra de arte se da en dos pasos: desarticulación de la naturaleza y articulación de la forma estética. Es el escritor quien debe controlar los sucesos dramáticos. Una novela de aventuras, para merecer tal nombre, no debe ser confundida con un libro de viajes ni con la acumulación de personajes ni peripecias. La vida, ciertamente, presenta a menudo una dimensión de azar y casualidad muy grande pero es el novelista

⁵¹ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 183.

⁵² *Ibidem*, p. 181.

⁵³ La convergencia de la noción de hermetismo con un párrafo del ensayo de Simmel citado anteriormente es notable. Según Simmel constituye “la esencia de la obra de arte el hecho de que extraiga un fragmento de las series interminables y continuas de la evidencia o de la vivencia, que lo separe de toda interrelación con lo que viene antes y lo que viene después, y le dé una forma autosuficiente, como determinada y sustentada por un centro interior [...] he aquí la forma común a la obra de arte y a la aventura”, Georg SIMMEL, “La aventura” (1911), en *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 1988, p. 13.

⁵⁴ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 899.

quien otorga “sentido y trayectoria”⁵⁵ a lo que carece de ella. Es él quien debe lograr que la aventura tenga significación y para ello debe procurar la “unidad de los momentos dramáticos”⁵⁶. Algo, continúa, de lo que no es capaz el novelista vasco debido a la *dispersión* anómala que padece su propio espíritu. Un ejemplo claro de ello lo hallamos, según Ortega, cuando comprobamos que las obras de Baroja no están sometidas a la exigencia interior, surgida de la propia construcción de la obra, de tener una determinada extensión. Podrían ser muy breves o prolongarse indefinidamente, “son libros sin cámara, sin interior, donde no encontramos más que poros”⁵⁷. La acusación de *porosidad* deriva por tanto, de la falta de unidad interna; dispersión, falta de congruencia, inverosimilitud son términos complementarios. Otra muestra de este error reside en que pese a tratarse presuntamente de novelas de aventuras, los personajes resultan inverosímiles ya que más que actuar sobre todo charlan y teorizan⁵⁸.

Inmanencia o intrascendencia son valores cruciales para construir la obra de arte hermética. Con mucha frecuencia, los conceptos cambian de valor según cual sea la región ontológica en la que nos encontremos. “Agresivo” puede ser un término descalificador si hablamos de relaciones amistosas y positivo si lo empleamos en el terreno económico o deportivo. De la misma manera, como hemos explicado en nuestro libro sobre la estética de Ortega, el adjetivo “deshumanizado” es negativo en la vida cotidiana pero positivo en el uso estético que el filósofo hace de él. Pues en ese caso, Ortega lo está vinculando a la “pureza” de separar la vida del arte, de que éste no se vea lastrado por consideraciones externas a él; de que sea autónomo y no deudor de dimensiones sociológicas, políticas, religiosas... Hemos señalado anteriormente que Ortega considera como positivo el impulso trascendente que los hombres de 1900, la generación del 98, querían dar a la vida española. Es decir, su deseo de enriquecerla. Por eso, afirma inspirándose en Simmel, “la vida consiste precisamente en ser más que vida; en ella, lo inmanente es un trascender más allá de sí misma”⁵⁹. La propia dimensión artística, a partir del proceso desarticulación-rearticulación de la realidad, constituye una dimensión trascendente de la vida puesto que “aumenta”, “salva”, “supera” las circunstancias de la vida. Pero, al hablar de esta manera, nos estamos refiriendo a la función cultural y sociológica del arte. Debemos ahora situarnos en otro plano de la real, en el ámbito estético, y, en concreto, en el de la construcción de la obra de arte.

⁵⁵ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 295.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 292.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 292.

⁵⁸ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 165.

⁵⁹ José ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo* (1923), III, 581.

¿Qué significa que Ortega propugne que la obra de arte sea “inmanente” o “intrascendente”? No que sea inane o carente de poder configurador de la realidad sino, en primer lugar, que lo que prime en su construcción sea la intención estética y no impulsos de otro tipo, por ejemplo, religioso o político. Por ello, critica a Baroja cuyo impulso energético es “una inspiración filosófica, no literaria”⁶⁰. Como ya señalamos, Baroja tiene talante más de metafísico que de novelista. En segundo lugar, “intrascendente” significa que la obra de arte es autónoma y tiene valor por sí misma. *Precisamente porque es un microcosmos bien trabado se basta ella sola para tener sentido*. El arte de vocación mimética es trascendente en la medida en que tanto el autor durante la elaboración de la obra como el receptor cuando la contempla tienen que dirigir su atención sucesivamente de la obra artística a la realidad reflejada. Por el contrario, un buen microcosmos hermético –en cualquier disciplina artística aunque aquí se haga referencia a la literatura– consigue “hacer olvidar la realidad que deja fuera de la novela (...) Por eso nace muerta toda novela lastrada con intenciones trascendentales, políticas ideológicas...”⁶¹.

La significación de “intrascendente” en la estética de Ortega es, creemos, el que acabamos de explicar. Para su comprensión es suficiente la lectura atenta de varios textos del filósofo. A Baroja le bastaba leer los ensayos que a él se referían e “Ideas sobre la novela” (1924-1925) para comprenderlo. Sin embargo, el desencuentro entre Ortega y Baroja sobre el término trascendente deriva de que lo usan de distinta manera. Baroja, al parecer, no se percata de que Ortega usa el término trascendente con distinto significado según se refiera al ámbito cotidiano o estético de la realidad. En su opinión cuando Ortega pide que la novela sea intrascendente propone el disparate de que carezca de contacto con la realidad. Aprovechándose de la importancia que Ortega da a la forma en la obra artística y a su recomendación de morosidad en la novela moderna, malinterpreta al filósofo pretendiendo que “intrascendente” significa juego retórico y amanerado con el lenguaje. Entiende que Ortega está proponiendo la elaboración de una “novela cerrada, sin trascendentalismo, sin poros, sin agujeros por donde entre el aire de la vida real”⁶². Se trataría de novelas asépticas, sin nada trascendental, excepcional o extraordinario. Y contraataca afirmando que no existe una novela clara, de arte puro, sin disquisiciones filosóficas, psicológicas. Pretender, concluye, que la novela sea intrascendente o hermética es condenarla al anquilosamiento, la sequedad y la muerte. A un clasicismo artificioso, simétrico y unitario, frente al que prefería la naturalidad, la espontaneidad, del jardín romántico.

⁶⁰ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 166.

⁶¹ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 899.

⁶² BAROJA, p. 73.

Esta lectura es claramente errónea. Es más, Ortega se había anticipado a una posible mala interpretación de su posición en “Ideas sobre la novela”. Desde un análisis filosófico más técnico conviene aclarar que Ortega tiene en cuenta la distinción entre distintas regiones o ámbitos ontológicos de la realidad. En general, el del ser real y el del ser irreal. O, más detalladamente, el de la vida cotidiana, el de lo político, lo religioso, lo artístico, lo sociológico, etcétera. El filósofo puede afanarse en la elucidación de cada uno de ellos. Comprenderá entonces que su organización interna revela en cada uno de ellos realidades de mayor o menor importancia, es decir, *distintos planos de la realidad*. Para comprenderlos hay que tener en cuenta esta estructuración interna. Pues bien, el ámbito artístico se refiere a un tipo de entes irreales, virtuales, que son los entes artísticos –a su vez divididos en distintas especies. Ortega intenta aclarar algunos de ellos, por ejemplo el teatro y la novela, exponiendo cuales son sus características definitorias. Investiga también cuáles son las características del ámbito artístico en general. Se preocupa, entonces, por determinar en qué consiste la estructura de la obra de arte.

Pues bien, en la obra citada Ortega sale al paso de posibles malentendidos con dos precisiones. La primera de ellas consiste en afirmar que al novelista debe interesarle la construcción de su mundo imaginario más –por lo menos mientras se ocupa de su tarea artística– que ningún otro cosmos posible⁶³. Consecuentemente, puede decirse que “*dentro* de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos –con tal que todo ello quede, a la postre desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva y última. Dicho en otro forma: en una novela puede haber toda la sociología que se quiera; pero la novela misma no puede ser sociológica”⁶⁴. Todos esos “elementos extraños” a la novela deben ser disueltos en la atmósfera de la misma. Es decir, lo fundamental, lo que debe constituir el *primer plano* de la realidad artística, es su propia elaboración interna. Subordinados a ella, en *segundo plano*, pueden hallarse elementos de todo tipo –científicos, religiosos, políticos...– procurando que no asciendan al primer plano. Precisamente ese error consistente en una *alteración de los planos del ámbito artístico* es, a juicio del filósofo, el que comete Baroja, cuyas novelas son mero pretexto para exponer sus inquietudes de tipo propiamente extraartístico, políticas, sociológicas. En efecto, las preocupaciones justificadamente trascendentes de Baroja –políticas, culturales...– ocupan el primer plano de sus construcciones novelísticas (en las que, por el contrario –según la estructura ontológica del ámbito estético– debieran ocupar un segundo plano, una posición subordinada). Ésta es, en nues-

⁶³ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 903.

⁶⁴ *Ibidem*, III, 907. Cursivas de Ortega.

tra opinión, la razón de fondo por la cual para Ortega las obras de Baroja son un *balbuceo* estético. Una vez más, *no llegan a ser* lo que potencialmente son, es decir, obras literarias⁶⁵.

La segunda precisión que hace Ortega se refiere al *proceso de recepción de la obra*. ¿Defendía, acaso, la creación de obras estéticas vacías, inanes? Pese a que el “imperativo genérico del arte”⁶⁶ sea, con la significación explicada, la intrascendencia, son legítimas las posibles desarticulaciones y rearticulaciones de la obra artística, las interpretaciones, las acciones prácticas y, en definitiva, las *resonancias vitales* que la recepción de la obra literaria suscite. Pero ello ocurre también en un segundo plano y momento –*secundariamente*–, pues el primer paso es el de haber quedado atrapado, durante el tiempo de la lectura, en el *interior* de la obra.

Como última y breve aclaración en este apartado, es oportuno desmentir la mala interpretación, casi tendenciosa, que Baroja hizo al referirse a la distinción realizada por Ortega entre la literatura noble y plebeya –los términos no fueron probablemente los más precisos– del final de la Edad Media. La primera, afirma, pretende aumentar el universo y *crea* un cosmos hermético, no-vísimo, “íntegramente nacido del arte”⁶⁷.

La intención de la segunda es criticar y se limita a la *copia*. Probablemente, en estos textos a Ortega le interesa más la construcción de su teoría estética –distinguiendo entre las obra de arte autónomas y herméticas de las heterónomas– que la precisión del dato histórico. Pero lo que ni Baroja ni los otros estudiosos mencionados tienen en cuenta es la importancia estructural en la filosofía de Ortega del término y del vector “*integración*”. Ortega continuamente aspira a realizar una “salvación”, una “*Aufhebung*”, de conceptos o realidades dicotómicamente separadas. Cree hallar esa convergencia entre lo noble y lo popular –pero también entre lo autónomo y lo heterónimo, y entre forma y materia– en *El Quijote* de Miguel de Cervantes del cual dice es “la primera novela *integral*” –frente a la noble y a la popular que eran parciales–, capaz de aunar “el mundo imaginario e ingrátido de las formas y el gravitante, áspero de la materia”⁶⁸.

⁶⁵ El artista parte de una intuición o inspiración de lo que ha de ser el objeto. Pero no basta con la inspiración. Hay que construir el objeto estético. En el caso de Baroja, “el novelista no hace novelas”. Falla la intención de lo que hubiera querido ser. La aspiración no se convierte en realización y es imposible que sus obras se conviertan en clásicas ya que, al contrario de lo recomendado por Píndaro, no logran coincidir consigo mismas ni “ser lo que pretendían ser”. *Balbuceo*. ORTEGA-MEDITACIONES, pp. 178 y 179.

⁶⁶ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 901.

⁶⁷ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 174.

⁶⁸ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 175. Estas aclaraciones junto con las que hicimos un poco más arriba respecto a la jerarquía ontológica de planos pueden matizar ahora el acuerdo que

Poder absorbente. Consecuencia habitual en la contemplación artística de la convergencia entre unidad interna y hermetismo es que el receptor se siente “dentro” del mundo artístico. El universo hermético es capaz de absorber hacia su interior al receptor, que olvida transitoriamente la realidad cotidiana sumergiéndose en la virtual. Es más, una vez vuelto el receptor a la realidad habitual, la obra artística puede suscitar en él otras resonancias vitales –lúdicas, reflexivas, económicas... También en este aspecto fracasa Baroja a juicio de Ortega. En primer lugar porque, debido a la dispersión de cada una de sus novelas, y a su habitual acumulación de peripecias y personajes, “Baroja no consigue introducirnos en la realidad por él inventada”⁶⁹. Lo sucedido no deja huella en un receptor atropellado y aturullado por el flujo desordenado y contingente de lo que acaece. En segundo lugar, porque al carecer de la intrascendencia exigida por el filósofo, la obra del novelista vasco “no nos retiene [...] dentro de sí, sino que más bien nos despide hacia su autor”⁷⁰. No nos interesamos por las novelas de Baroja sino por éste mismo. A ese respecto, la literatura del autor de “La nave de los locos” no llega a desarrollar sus potencialidades.

Una razón para ello, aparentemente secundaria, es que muchos de los personajes de sus novelas no son sino proyecciones del propio Baroja. Ello es más grave, empero, en la medida en que manifiesta que no se han separado suficientemente el ámbito real y el virtual. Se trata de un testimonio más de la debilidad barojiana en el *proceso de desarticulación-rearticulación* que debe operar la obra de arte. En ese sentido, Ortega achaca al yo-artista Baroja su incapacidad por “superar el resto no-artista”⁷¹.

d) *Densidad* es, en nuestra lectura de la estética de Ortega, la última característica de la obra de arte hermética. Convergente con las anteriores consiste en que la obra artística se afirme “entre las cosas, como una de ellas o *más* cosa que ellas”⁷². Es decir, que advenga como un nuevo ser al mundo cuya necesidad se nos impone. Creación (el vocablo estrella de la época). Algo que, dice

expresamos anteriormente con De Torre. Ortega era muy consciente de la disparidad entre las artes plásticas y la literatura. De ésta no podían estar ausentes como elementos los componentes sociológicos en sentido amplio. Sin embargo, al contrario de lo dicho por De Torre, la consideración de la obra de arte autónoma sí que puede ser aplicada a la literatura. Un texto que condensa bien la apuesta por la autonomía del arte literario y la crítica a la concepción mimética es el siguiente: “es un arte que no tiene independencia estética, necesita de la realidad fuera de ella ([...] levantamos los ojos del libro y comparamos con la realidad buscando y gozando de la exactitud [...]) es arte de copia”, ORTEGA-MEDITACIONES, p. 176.

⁶⁹ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 290.

⁷⁰ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 150.

⁷¹ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 183.

⁷² ORTEGA-MEDITACIONES, p. 162.

expresamente en ese pasaje, Baroja no logra. Esta característica es importante porque ayuda a discriminar, por ejemplo, entre obras artísticas absorbentes pero vacías –por ejemplo, un folletín de mala calidad– y buenas obras literarias. La densidad está vinculada, una vez más, a la construcción artística de la realidad. Escribe Ortega: “ese ámbito virtual donde vive lo estético no necesita hallarse fuera de lo real y pasajero [...] pero donde está lo real, compenetrado con lo real se halla lo ideal [...] Arte y poesía [...] más que circunstancia, son la *superación* de la vida y de la circunstancia”⁷³. Por eso, no puede aceptar de Baroja su mero traspasar personajes o acontecimientos, con mínima labor de construcción, de la esfera real a la virtual. Aunque, siempre a juicio de Ortega, Baroja no logre suficientemente esa transustanciación sí que la intuye. Por eso, el novelista afirma que las cosas imaginadas no son nunca como la realidad o que “la novela quizá es la que debe ser como la vida”⁷⁴. En un pasaje, Ortega comenta cómo Baroja viaja acompañado de un cuaderno de notas en el que, entre otras cosas, toma referencia de personajes y vidas humanas, pero “como se las cuentan, nos las cuenta”⁷⁵. Sin que en su relato se advierta –escribe Ortega con un tinte aún idealista– una exigencia de perfección, de cumplimiento. En sus historias no se cumple la salvación –Aufhebung– de la realidad que ejecuta la buena obra de arte, la cual es siempre “superación de la vida y de la circunstancia”⁷⁶. Por contraposición a Baroja, Ortega se refiere a Fiodor Dostoievsky cuyas obras alcanzan *intensidad* y *densidad* no gracias a la yuxtaposición de aventura tras aventura sino logrando hacer presente ante el lector los distintos elementos de su obra. Esta última ejemplificación nos permite ahora referirnos a un rasgo sumamente importante para discriminar las buenas obras de arte de las malas, así como para comprender mejor una de las críticas a Baroja, que éste no parece comprender en su dimensión filosófica.

5. Presencia y alusión

Entre los términos omnipresentes en la estética de Ortega hay tres que hemos de mencionar ahora y cuya importancia es crucial: presencia, alusión y ausencia. Fueron tematizados en su escrito, “Conciencia, objeto y las tres distancias de éste” (1915-1916). En nuestro libro citado se dedica un amplio apartado a la aclaración de los mismos. Limitémonos ahora a decir que las realidades aparecen ante la conciencia como *presentes* cuando lo hacen con una

⁷³ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 184.

⁷⁴ BAROJA, p. 79.

⁷⁵ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 162.

⁷⁶ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 184.

gran intensidad, tal como sucede por ejemplo con las impresiones materiales, pero no sólo con ellas. Algo aparece ante la conciencia como *ausente* cuando no está presente sino representado. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los recuerdos narrados o con las realidades cósmicas a las que se refieren las artes plásticas o la literatura en su vertiente mimética. Por ejemplo, la descripción o la representación pictórica de una calle. Finalmente, mediante los conceptos se *alude* a la realidad. Gracias a ellos esquematizamos la realidad otorgándola significación y haciendo posible la vida abstracta del pensamiento.

Las artes tienen la potencialidad, que no siempre actualizan, de presentar ante la conciencia lo irreal y lo ausente con gran vivacidad y densidad. Cuando lo logran, los seres patentizados –como en una pintura abstracta o en la danza no mimética– o representados –plástica o literariamente– parecen mostrarse “con toda la *plenitud de su ser* y como en *absoluta presencia*”⁷⁷. Por el contrario, en el chafarrinón –termino que en este texto se refiere explícitamente a la pintura pero que puede extenderse a cualquier otra arte– “el objeto no está presente, sino que hay de él en el lienzo o tabla sólo algunas pobres e inesenciales *alusiones*. Cuanto más lo miremos, más clara nos es la *ausencia* del objeto” (*Idem*). *El grado de presencia de la obra artística es, por lo tanto, un criterio de valor*. En los ensayos orteguianos que nos están siendo de mayor utilidad para nuestro artículo estas tres formas de conciencia aparecen continuamente. Sin duda, lo que le interesa a Ortega es la formulación de su teoría estética; el análisis de la obra de Baroja le permite su aplicación y contrastación. Al hacerlo se desvelan esos errores que el novelista aseguraba –en su prólogo en respuesta a Ortega– que le gustaría que le explicaran para poder corregirlos. Pero, pese a esa predisposición, Baroja no quiere aceptar la crítica de Ortega y/o no la capta en su profunda dimensión fenomenológica.

Como contraejemplo de los errores de Baroja, Ortega se refiere a Stendhal, a Cervantes y, sobre todo a Dostoievsky. Todos ellos consiguen que, poco a poco, el espectador imagine y se vaya haciendo idea de un determinado ambiente, acciones o personas. Lo logran a través de las conversaciones que se producen, mediante la narración del proceder de los personajes o de las contradicciones y equívocos en los que se ven envueltos. Al hacerlo así el artista otorga un *papel activo al espectador* –“es siempre la lectura una colaboración”, escribe Ortega⁷⁸– ante quien los sucesos se suceden no mediante una dialéctica alusiva conceptual, como la hegeliana, sino gracias a una *dialéctica fenomenológica* que “no es de conceptos, sino real; no es del *logos*, sino de la cosa misma”⁷⁹.

⁷⁷ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 882.

⁷⁸ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre Pío Baroja” (1912), II, 212.

⁷⁹ José ORTEGA Y GASSET, “La reviviscencia de los cuadros” (1946), en *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1983, VIII, 504. Cursivas de Ortega.

El yo-artista supera de esta manera al yo-no-artista. Ambos tienen la elegancia de desaparecer discretamente mientras ejecutan el milagro de *presentarnos* la realidad virtual en su génesis, en su perpetuo *status nascens*. Por eso mismo, añadimos, la buena obra de arte no se agota generalmente en una sola contemplación, sino que –con suerte y la disposición oportuna– vuelve a asombrarnos mostrándonos de nuevo, quizá con variantes, el hacerse presente de la obra. Algo que nos ocurre en cualquier género artístico. Volviendo a Ortega, éste afirma que el *imperativo de la novela* es “la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”⁸⁰. La buena obra de arte presenta sus objetos ante la conciencia.

Por el contrario, a juicio del filósofo la forma habitual con la que Baroja nos presenta la realidad es mediante la *alusión* y, como consecuencia, lo que narra resbala por la conciencia del lector haciéndose *ausente*. Por esa razón, no consigue que el receptor quede absorbido por la obra ni que ésta permanezca en su memoria. La intención de hacer buenas novelas se frustra, queda reducida a balbuceo. Quizá Baroja no hubiera debido tomarse tan a la tremenda las críticas de Ortega. En realidad, le estaba dando cuenta con claridad meridiana de algunos errores técnicos. Por ejemplo, (a) Baroja no presenta el clima de la novela sino que lo *define*. Ahora bien, toda definición es una alusión⁸¹. (b) No presenta nunca el objeto al lector, sino sólo la *reacción subjetiva* ante él; algo que se puede permitir en la lírica pero no en la novela. (c) “Suplanta la realidad de sus personajes por la *opinión* que él tiene de ellos”⁸². Baroja, en definitiva, no se distancia contemplativamente de la realidad sino que, con ese vicio románticamente decimonónico, se deja arrebatar por su yo en lo que Ortega denomina *sincerísimo*; a saber, el empeño incontrolado por expresar lo que el artista como persona concreta siente y opina sobre la realidad. Ante la clara explicitación de tales errores resulta dramáticamente ingenuo que Baroja se confesara perdido ante sus posibilidades de aportar alguna novedad y que apuntara únicamente la posibilidad de lograr alguna intriga más complicada o alguna difusa variación en la técnica⁸³.

⁸⁰ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 882.

⁸¹ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 125.

⁸² ORTEGA-MEDITACIONES, p. 293.

⁸³ BAROJA, p. 69. El fondo insobornable y la vocación de cada cual, el empeño de llegar a ser lo que verdaderamente se es tienen que ver con la realización de uno mismo. Sin embargo, una dimensión constitutiva es la oscilación entre el ensimismamiento y la alteración como dos modos de ser hombre; una de las formas de estos dos modos está relacionada con el lado serio y el lado de farsa de la vida sobre los que Ortega se extiende en su conferencia “Idea del Teatro. Una abreviatura” (1946). Permítasenos remitir al apartado 27 “Necesidad de irrealidad” de nuestro libro ya citado sobre la estética de Ortega.

El acierto, y el “realismo” de autores como Dostoievsky reside también en que “vemos directamente vivir”⁸⁴ a sus personajes y el resto de la realidad que nos *presenta*. Un aspecto que para el Ortega fenomenólogo es de la máxima importancia. Gracias a ello, puede decir que el arte “*va del signo habitual a la cosa misma*”⁸⁵. La grandeza del buen arte consiste en que consigue hacernos transitar de los signos convencionales –palabras, colores, notas, imágenes en movimiento...– a la propia realidad. Sorpresa: el ámbito virtual de la irrealidad nos conduce a la captación profunda de lo real. ¿Qué más se podría pedir?

Como hemos intentado exponer, creemos que Baroja no entendió y en parte no quiso entender las críticas de Ortega. Éstas eran muy duras –probablemente más demoledoras de lo que el propio Baroja comprendió– y bastante humildad tuvo Baroja dejándose censurar públicamente sin responder públicamente durante años. Puede que su amistad hiciera que Ortega no disimulara sus objeciones tal como hizo respecto a los hermanos Zubiaurre.

Ortega sabía que Baroja era “tan inasequible a la lisonja como al vituperio”⁸⁶. Estaba seguro también de que el novelista actuaría con fidelidad a sí mismo, con libertad, es decir, por sí mismo, coherente con su “ideario íntegro”⁸⁷. Parte de su respuesta fue su escrito contra el “dogmatizador” en el que cuestionó con acierto algunas afirmaciones del filósofo. La amistad estaba, creemos, a salvo. Al fin y al cabo, la labor crítica que ejerció Ortega sobre Baroja estaba subordinada a sus investigaciones estéticas de mayor calado. Aquélla era un instrumento de éstas. ●

⁸⁴ José ORTEGA Y GASSET, “Ideas sobre la novela” (1925), III, 892.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 883.

⁸⁶ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 297.

⁸⁷ ORTEGA-MEDITACIONES, p. 130.