

- ROMERO-MARCO, Álvaro (2009): «El epistolario de Américo Castro y Max Aub (1962-1972). Algunas reflexiones y silencios de la memoria del exilio republicano español», en Sebastiaan Faber y Cristina Martínez Carazo, eds., *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos/Universidad de Alcalá, pp. 125-139.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1996): «Max Aub: cara y cruz de una creación literaria», en Cecilio Alonso, ed., *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español», celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 41-54.
- VALCÁRCEL, Carmen (1998): «La historia de la literatura española desde el exilio: Juan Chabás y Max Aub», en Manuel Aznar Soler, ed., *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*. Barcelona: Gexel, vol. I, pp. 455-470.
- VALENDER, James (1996): «Max Aub y su libro sobre *La poesía española contemporánea*», en Cecilio Alonso, ed., *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español», celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 679-690.

#### PERSPECTIVISMO Y NOVELA EN MARIANO BAQUERO GOYANES

Juan Carlos PUEO  
Universidad de Zaragoza

En esta intervención deseo revisar el concepto de perspectivismo, al que Mariano Baquero Goyanes dedicó varios artículos a lo largo de su carrera, hasta el punto de convertirlo en una de sus señas de identidad académica. La crítica suele hacer referencia a lo que dicho concepto debe al pensamiento de José Ortega y Gasset, y de ello no puede caber duda alguna, pues el profesor Baquero Goyanes destacó, por encima de todo, por ser un lector atento, sensible e informado no sólo en el campo de la narrativa, sino también en los restantes géneros literarios, incluyendo los argumentativos. Un crítico de la talla de Baquero Goyanes no podía dejar de tener en cuenta la poderosísima influencia que el pensamiento de Ortega ejerció en su momento, una influencia que pudo aminorarse a raíz del ostracismo a que fue condenado el filósofo por la universidad del franquismo, pero que, precisamente por ello, se acentuó entre los intelectuales partidarios de una liberalización del régimen<sup>1</sup>.

1.- No me consta, sin embargo, que el pensamiento literario de Baquero Goyanes estuviera condicionado por filiación política de ningún signo. A lo sumo, su atención al perspectivismo podría verse como indicio de un talante humanista que, a causa de sus propios fundamentos, se situaba enfrente de la unilateralidad ideológica del régimen franquista. En este sentido, el influjo del perspectivismo estudiado por Baquero Goyanes se dio, más que en un improbable terreno político, en el campo de la pedagogía, en especial en su magisterio en la Universidad de Murcia, recordado siempre con cariño por sus numerosos discípulos.

El perspectivismo orteguiano ha sido ampliamente estudiado por los seguidores del filósofo en los ámbitos metafísico y epistemológico, por lo que no me detendré demasiado en esta cuestión —la bibliografía adjunta incluye algunas entradas al respecto, sin la menor pretensión de exhaustividad—. Me interesa sobre todo su vinculación con la crítica literaria, que está presente en el pensamiento de Ortega ya en el primer esbozo de lo que se convertiría en las *Meditaciones del Quijote* (1914), el ambicioso proyecto que quedó inacabado nada más comenzar, pero que pretendía transitar por una serie de cuestiones entre las que lo literario ocupaba una posición notablemente distinguida, aunque más como medio que como fin. Cuando Ortega se decidió a dar a la imprenta los juicios críticos que le merecían autores como Cervantes, Lope, Goethe, Baroja o Azorín, lo hizo dentro de un marco mucho más amplio, el de una filosofía de la cultura que aspiraba a dar cuenta de una realidad que sólo podía concebirse desde una perspectiva específica en la que se sitúa el yo para atender a esa circunstancia que le define al limitarle. La «Meditación preliminar», que daba una base teórica a la serie de meditaciones que habrían de seguir a las *Meditaciones del Quijote*, dejaba bien claro el ideario que se proponía seguir Ortega:

¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada —sino una perspectiva? Dios es la perspectiva y la jerarquía: el pecado de Satán fue un error de perspectiva.

Ahora bien, la perspectiva se perfecciona por la multiplicación de sus términos y la exactitud con que reaccionemos ante cada uno de sus rangos. La intuición de los valores superiores fecunda nuestro contacto con los mínimos, y el amor hacia lo próximo y menudo da en nuestros pechos realidad y eficacia a lo sublime. Para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande.

Hemos de buscar para nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenemos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre (Ortega y Gasset, 1914: 756).

No se puede reprochar a Ortega que, dada la penuria en que se hallaba la filosofía española en aquel momento, tratase de reabsorber su circunstancia atendiendo a la literatura que brillaba con luz propia en el panorama cultural de la época —incluyendo a los clásicos que seguían ejerciendo su poderoso influjo en ella—. Por eso insisto en que para Ortega la crítica literaria era más un medio que un fin en sí misma, pues de lo que se trataba, en definitiva, era de apuntalar su sistema filosófico a base de posar

su mirada sobre las diferentes perspectivas con que pueden ser vistas las cosas. Para ello, la «Meditación primera» con que se terminaba de poner la piedra angular al previsto ciclo de meditaciones llevaba el subtítulo de «Breve tratado de la novela»<sup>2</sup>, y se proponía como esbozo teórico previo a la consideración del *Quijote*, al que, según la contraportada del libro, habrían de seguir dos meditaciones más, las tituladas «¿Cómo Miguel de Cervantes solía ver el mundo?» y «El alcionismo de Cervantes».

Es probable que Ortega previera iniciar su serie de meditaciones proponiendo la obra de Cervantes como modo ejemplar de atender a las diferentes perspectivas con que se ofrece el mundo a la mirada del hombre moderno. No obstante, Ortega prefirió desentenderse del proyecto y pasar rápidamente a otra serie de ensayos en la que tendrían cabida las meditaciones ya escritas sobre Baroja y Azorín, además de diversos textos sobre teatro, arte, música, historia, etc. El más abierto carácter de *El espectador* no impedía, sin embargo, que Ortega partiera del mismo fundamento teórico, que le llevó a comenzar la serie en 1916 con un ensayo titulado «Verdad y perspectiva» en el que volvía a plantear, casi en los mismos términos, su idea de perspectivismo<sup>3</sup>. Y aunque *El espectador* no incluyó los prometidos ensayos sobre Cervantes, que quedaron sin escribir, la influencia del perspectivismo orteguiano se hizo patente en el cervantismo inmediatamente posterior, como puede verse en los ensayos de Américo Castro, Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld o Luis Rosales. El *Quijote* se reveló así como una obra fundada en un complejo juego de perspectivas que podía interpretarse como signo de su modernidad, y el propio Baquero Goyanes reconocería en varias ocasiones que se trataba de la «obra maestra del perspectivismo literario» (Baquero Goyanes, 1972: 142). De esta manera, la propuesta orteguiana se revelaba particularmente fecunda en el terreno de la crítica literaria, al ofrecer la posibilidad

2.- Al igual que la «Meditación preliminar», el «Breve tratado de la novela» procedía de un texto anterior, escrito en 1912 con el título de «La agonía de la novela». Véase la edición de E. Inman Fox, José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*. Madrid, Castalia, 1988.

3.- «La verdad, lo real, el universo, la vida —como queráis llamarlo—, se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que ve será un aspecto real del mundo.

Y viceversa: cada hombre tiene una misión de verdad. Donde está mi pupila no está otra: lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra. Somos insustituibles, somos necesarios. "Sólo entre todos los hombres llega a ser vivido lo humano" —dice Goethe. Dentro de la humanidad cada raza, dentro de cada raza cada individuo, es un órgano de percepción distinto de todos los demás y como un tentáculo que llega a trozos de universo para los otros inasequibles.

La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano, se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración. En vez de disputar, integremos nuestras visiones en generosa colaboración espiritual, y como las riberas independientes se aúnan en la gruesa vena del río, compongamos el torrente de lo real» (Ortega y Gasset, 1916: 163).

de rastrear una forma de pensamiento realmente atractiva para el liberalismo de corte humanista, que podía encontrar su mejor fundamento en la obra de Cervantes.

Los artículos que escribió Baquero Goyanes sobre el perspectivismo abarcan la mayor parte de la historia literaria española, desde el infante don Juan Manuel hasta Ramón Pérez de Ayala. Por eso se hace necesario precisar que el perspectivismo literario ha de considerarse, por encima de todo, históricamente, desde el momento en que ofrece facetas muy diversas, relacionadas con las circunstancias culturales en que se movían los autores objeto de estudio. Porque si es innegable que el perspectivismo de Cervantes prelude un aspecto de la mentalidad moderna que será determinante al estudiar los casos de José Cadalso, Benito Pérez Galdós o Ángel Ganivet, no ocurre lo mismo con Diego de Saavedra Fajardo, Baltasar Gracián o el padre Feijoo, autores para los que el perspectivismo no es más que una cuestión que orbita en torno al tema típicamente barroco del desengaño, con los no menos conocidos motivos de «el conflicto ser-parecer; la diversidad de luces y, por ende, de cambiantes estimaciones; y la desconfianza en la información visual» (Baquero Goyanes, 1970b: 34). En este caso, el perspectivismo se convierte, para Baquero Goyanes, en un objeto de estudio estrictamente temático, dado que los autores barrocos examinados se limitan a formular las suspicacias con que se deben afrontar las engañosas percepciones de un mundo en el que nada es lo que parece. Incluso un autor medieval como don Juan Manuel puede entrar en esta consideración temática, salvando las distancias que van del siglo XIV al XVII, sobre todo en temas de literatura moral: al fin y al cabo, la presencia en la literatura de temas como los de las apariencias, los engaños visuales o las diferencias de opinión son universales, forman parte de la tradición y, por eso mismo, pueden rastrearse a lo largo de toda la historia de la literatura.

La gran diferencia respecto a la obra de Cervantes consiste precisamente en que para éste el perspectivismo no es, o no es tan sólo, un tema sobre el que discurrir, sino que lo convierte en un procedimiento estructural para construir su novela. El perspectivismo clásico entiende que las engañosas apariencias de lo real sólo sirven para ocultar una realidad superior, idealizada y trascendente –que, en el caso de la fe cristiana, se conoce por medio de la revelación–. El perspectivismo moderno, en cambio, procede dialógicamente, suscitando el contraste de perspectivas, bien para establecer una síntesis global, bien para dar a entender al sujeto que su perspectiva no es única y que, por tanto, no tiene ningún derecho a predicar la unilateralidad de su pensamiento. De ahí que Baquero Goyanes diese a su recopilación de artículos sobre el perspectivismo moderno el título de *Perspectivismo y contraste*, pues lo

importante en este asunto no es la limitación epistemológica que trae consigo el perspectivismo –al descubrirnos nuestra incapacidad para acceder a lo verdadero en su totalidad–, sino la función dialógica que supone el contraste de perspectivas. Así, en el primer artículo de la colección, dedicado a Cadalso, Larra y Mesonero Romanos, lo que se pone sobre la mesa es la capacidad del perspectivismo para acceder al punto de vista del Otro, del Extranjero, del Diferente, y, a partir de ahí, cambiar nuestros propios puntos de vista:

Un mundo que nos parece normal no lo resulta, visto desde una perspectiva distinta de aquella en que nosotros estamos instalados y desde la que juzgamos. Esa perspectiva podrá variar: será la de un ingenuo, un hombre adánico, la de un habitante de otro planeta, la de un gigante o la de un liliputiense; podrá ser la perspectiva de unos viajeros persas, chinos o marroquíes; la de un niño, como ocurre en ciertas novelas en las que la mirada, la estimativa infantil –es el caso de *Huracán en Jamaica*, de Richard Hughes– también confiere a los hechos normales una nueva y dramática dimensión. Incluso podrá ser la perspectiva de un animal: un perro como el *Flush*, de Virginia Woolf; un gato, como el *Murr*, de Hoffmann. Perspectivas muy distintas –según los seres manejados–, pero todas ellas coincidentes en darnos un enfoque nuevo desde el que contemplar, con un perfil y un sentido inéditos, hechos que pasaban por normales.

Todas estas novelas, todos estos libros, tienden, en definitiva, a duplicar la mirada del lector, a proporcionarle algo así como una perceptibilidad no usada con la que poder contemplar el mundo suyo de cada día –sus costumbres, sus incidentes, sus valores–, como si se tratara de un mundo desconocido. La intensidad del efecto perspectivístico dependerá de la mayor o menor desproporción de los niveles elegidos. Cuando esa desproporción es muy grande –es decir, cuando nuestro mundo es enjuiciado por seres como los Houyhnhnms, por un fantástico habitante de otro planeta, por un animal, incluso por un árbol, como en *La sangre*, de Elena Quiroga–, suele resultar grande también el efecto de sorpresa y de choque. Cuando la desproporción de los niveles es menor –el caso de las *Cartas persas* y las *Marruecas*–, suele ser menor ese mismo efecto (Baquero Goyanes, 1963a: 16-17).

Conviene atender a la progresiva caracterización que hace nuestro autor del perspectivismo moderno, dado que los casos de Cadalso, Larra y Mesonero Romanos se hallan en el ámbito de la literatura satírica, en la que el perspectivismo tiene un sentido irónico, anclado todavía en la antífrasis: «sátira oblicua, no ejercida directamente, sino conseguida de rechazo, al ser provocado el choque de unos valores, de un sistema de vida que consideramos normal, con la mirada de unos seres ajenos a ese sistema y capaces, por tanto, de verlo y enjuiciarlo con objetividad» (Baquero Goyanes, 1963a: 12-13). La objetividad del extraño –el Gazel de las *Cartas marruecas*, por ejemplo– tiene un alcance crítico, en tanto que busca promover una reforma moral del carácter

de los españoles, de modo que, finalmente, una perspectiva termina triunfando sobre la otra.

Los restantes artículos de *Perspectivismo y contraste* están dedicados a autores que desarrollaron gran parte de su actividad literaria en el campo de la novela. Sin embargo, para poder entender la posición que puede alcanzar el perspectivismo en una caracterización teórica del género, es necesario indicar que para Baquero Goyanes la novela se define, por encima de cualquier otro rasgo, por su flexibilidad o, siguiendo la formulación de Pío Baroja, su permeabilidad, que exime al teórico de buscar cualquier otro atributo específico que pudiera servir para definirla<sup>4</sup>. Sabido es que la definición de Baroja —expuesta en un artículo para *Revista de Occidente* que aprovecharía poco después para el prólogo de *La nave de los locos* (1925)— respondía a la que había propuesto Ortega y Gasset muy poco antes en sus *Ideas sobre la novela* (1925b), en las que caracterizaba a la novela por su hermetismo, no en el sentido que solemos dar a este concepto, sino en el sentido de la capacidad de la novela para sacar al lector de su cotidianeidad y trasladarlo a su particular universo, del que no le permitirá salir hasta que termine de leerla. Una caracterización ante la que Baquero Goyanes adoptó una postura crítica, acorde con la que había manifestado Baroja en su momento:

En mi opinión, el hermetismo de la novela es un valor indudable, pero completamente relativo, subjetivo. No quiere esto decir que niegue yo ahora la validez de los juicios de Ortega aplicados a novelas como *La Cartuja de Parma* y otras grandes creaciones. Pero, desde una perspectiva más amplia, extraliteraria si se quiere, interesa apuntar que la relación novela-lector, referida a la calidad hermética de la primera, varía según las épocas y, sobre todo, según los lectores. Dicho de una manera sencilla, y volviendo así a la argumentación de Baroja: el grado de hermetismo de una novela no depende sólo de su intrínseco valor como tal, sino también de la sensibilidad del lector (Baquero Goyanes, 1959-60: 19).

Lo que me interesa destacar de todo este asunto es que si Baquero Goyanes se sintió fuertemente atraído por el perspectivismo orteguiano, no ocurre lo mismo con los argumentos que planteó el filósofo en sus *Ideas sobre la novela*. Más bien al contrario, pues Baquero Goyanes achaca a Ortega cierto conservadurismo, que le habría llevado a ofrecer «una teoría de la novela, elaborada desde una perspectiva clásica, es decir, apoyada en los grandes modelos del XIX o de comienzos de siglo» (Baquero Goyanes, 1959-60: 12) y que apenas tendría en cuenta todo lo que el siglo

XX estaba ofreciendo ya al género novelístico: recuérdese al respecto la frialdad con la que juzga Ortega las obras de Marcel Proust o de Gabriel Miró, frente a su entusiasmo por Stendhal, Dickens o Dostoievski. Al fin y al cabo, ya en el «Breve tratado de la novela» que había incluido en las *Meditaciones del Quijote* Ortega se había hecho eco de las doctrinas del realismo decimonónico, dando por sentado que la madurez del género novelístico radicaba en su capacidad para deshacerse de la rémora del mito y centrarse de forma definitiva en la realidad de que eran testigos tanto sus autores como sus lectores: «los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos; tómanse, no del mito, que es ya un elemento o atmósfera estética y creadora, sino de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y por el lector» (Ortega y Gasset, 1914: 804).

La idea de novela que plantea Ortega la presenta, pues, como universo autónomo, pero que toma su sentido de la realidad cotidiana, vivida. No tanto en lo que se refiere a los temas novelísticos como a la forma en que se han de disponer: al igual que ocurre en la vida real, el microcosmos de la novela habrá de ofrecerse al lector en su multiforme complejidad, para que le dote de sentido de la misma manera que hace con los acontecimientos de su propia existencia. De ahí que para Ortega lo más importante en la novela sea la forma, entendiendo por ella la capacidad del novelista para dotar a su universo de una verosimilitud que no depende por separado de acciones, caracteres o ambientes, sino de la impresión global que todos ellos producen en el lector: «el “realismo” —llamémosle así para no complicar— de Dostoievsky no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector. No es la materia de la vida lo que constituye su realismo, sino la forma de la vida» (Ortega y Gasset, 1925b: 892). Y la complejidad de la vida es lo que lleva a Ortega a entender el género en un sentido perspectivístico, dando, ya en 1914, una definición de la novela como tragicomedia (Ortega y Gasset, 1914: 823) que se adapta como un guante a su imagen del mundo, en el que es necesario tener en cuenta las diferentes perspectivas que se pueden adoptar respecto a un mismo objeto.

Desde este punto de vista, hay que admitir que el perspectivismo orteguiano no plantea ningún problema para Baquero Goyanes. En uno de los ensayos de *Perspectivismo y contraste*, el titulado precisamente «La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega», Baquero Goyanes se sirvió de la definición orteguiana para referirse a la importancia que tiene para el novelista asturiano la idea de la teatralidad en su relación con el problema de la oposición entre ser y parecer. Más interesante todavía, sin embargo, es el capítulo «Las caricaturas literarias de

4.- «La flexibilidad de la novela explica lo muy fácilmente que este género se transforma bajo la presión de las modas literarias dominantes en cada época. Tratándose de un género que vive, frecuentemente, nutriéndose de lo que a los demás pueda tomar, no debe extrañarnos que suela cruzarse con el que en su siglo predomine» (Baquero Goyanes, 1961: 54).

Galdós», en el que revisa el contraste que se produce cuando a una visión seria de la realidad se le añade el contrapunto de la deformación humorística. El resultado es una visión más compleja de la realidad, acorde con esa verosimilitud formal que ya no es sólo fruto de una elección temática acorde con la experiencia de lo cotidiano, sino que procura hacer de la novela un artefacto capaz de funcionar de la misma manera que lo hace la vida, con todas sus complejidades y sus diferentes posibilidades perspectivísticas:

[...] para Galdós cabe un arte descriptivo, muy hispánico, en el que realismo y deformación caricaturesca se amalgaman perfectamente, y en el que la exactitud y veracidad en el retrato no sólo no sufren merma por la presencia del toque o toques caricaturescos, sino que, al revés, quedan por ellos reforzadas en una dimensión más importante que la estrictamente fotográfica, al servirse del arte interpretativo y al dar al lector algo más que el dato escueto (Baquero Goyanes, 1963a: 46).

El perspectivismo en la novela se entiende, por tanto, en un sentido amplio, como profusión de perspectivas heterogéneas en torno a una cadena de acontecimientos de la que se van mostrando sus diferentes facetas. Es lógico, entonces, que el perspectivismo se asocie a una cuestión narratológica compleja, la del punto de vista. La complejidad que adquiere este asunto en novela moderna es fruto, para Baquero Goyanes, de la equivalente complejidad de «un mundo –el de nuestros días– en el que nada parece seguro o sólido, amenazado como está, por todas partes, de rupturas, cambios, sospechas [...]. El manejo de las plurales perspectivas, de los diferentes puntos de vista, se configura así como uno de los más poderosos recursos de que puede disponer el novelista actual para expresar ese repertorio de inseguridades, de confusiones, de sospechas» (Baquero Goyanes, 1970a: 177-178). De esta manera, la novela puede considerarse desde el perspectivismo como reflejo en microcosmos de la complejidad del mundo, ante el que ya no podemos situarnos desde una sola perspectiva unilateral, pues no podemos evitar ser conscientes de la inagotable multiplicidad de perspectivas con que puede ser apprehendido.

La noción orteguiana de perspectivismo puede plantear, sin embargo, algunos problemas para una teoría de la novela atenta a la evolución del género durante el siglo XX. Por una parte, es cierto que Ortega apela a una noción de realismo formal, según la cual las perspectivas individualizadas de los personajes novelísticos van tejiendo una imagen del microcosmos novelesco de la misma manera que la imagen del mundo real en que nos movemos respondería a la suma de las diferentes perspectivas de sus habitantes. Sin embargo, es sabido que la epistemología orteguiana no se detiene en la mera acumulación de perspectivas posibles, sino que exige la ordenación de

éstas en una jerarquía desde la cual poder determinar cuál es la perspectiva superior. Cuando Ortega vuelve a plantear la cuestión del perspectivismo en *El tema de nuestro tiempo* (1923), lo hace en los mismos términos en que lo había hecho en las *Meditaciones del Quijote* y *El espectador*, con la salvedad de que en esta ocasión se preocupa de distanciarse no sólo de los racionalistas que se empeñan en limitar el conocimiento a un modelo ideal al que debe someterse la realidad; ahora también se enfrenta, por el otro lado, a los relativistas que creen que la infinitud de perspectivas impide toda posibilidad de conocimiento de la verdad. Así, para Ortega la verdad existe como suma de perspectivas accesible tan sólo para un ser que participase de las características de Dios: «yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la verdad omnimoda y absoluta» (Ortega y Gasset, 1923: 616).

La renuncia a las posibilidades totalizadoras del conocimiento humano no quiere decir, pues, que Ortega se dejase llevar hacia el escepticismo, ni siquiera que solucionase el problema apelando a un eclecticismo que sería igualmente estéril. Por el contrario, la solución de Ortega fue apelar a la capacidad crítica de las minorías ilustradas, de las que él, por supuesto, formaba parte, para separar el grano de la paja. Ya en las *Meditaciones del Quijote*, al dar a los ensayos que se proponía ofrecer al público el nombre de «salvaciones», afirmaba Ortega su intención respecto a las cuestiones que en ellas se proponían: «dado un hecho –un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor–, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones [...]. Lo importante es que el tema sea puesto en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de la humana preocupación. Una vez entretejido con ellos queda transfigurado, transubstanciado, salvado» (Ortega y Gasset, 1914: 747-48).

En definitiva, de lo que se trata es de privilegiar una perspectiva determinada, la del pensador que desde su atalaya estudia y comprende la realidad para aglutinar en su pensamiento todas las perspectivas posibles y escoger la adecuada. Recordemos ahora las «gotas de fenomenología» incluidas en *La deshumanización del arte* (1925a: 854-856), donde se vuelve a plantear la cuestión del perspectivismo: Ortega describe en esta ocasión una escena en la que un moribundo se encuentra acompañado por su esposa, su médico, un periodista y un pintor. Cuatro estimaciones diferentes en torno a un mismo hecho, cuatro perspectivas que, siempre según Ortega, incitan al pensador a escoger la que le parezca más apropiada para hallar en ella la «plenitud

de significado» del hecho: «Todas esas realidades son equivalentes, cada una la auténtica para su congruo punto de vista. Lo único que podemos hacer es clasificar estos puntos de vista y elegir entre ellos el que prácticamente parezca más normal o más espontáneo. Así llegaremos a una noción nada absoluta, pero, al menos, práctica y normativa de realidad» (1925a: 854). Consecuentemente, después de haber descrito brevemente las actitudes de cada uno de los personajes de la escena, Ortega pasa a determinar la escala de valores por la que debe regirse la elección de la perspectiva adecuada:

Entre esos diversos aspectos de la realidad que corresponden a los varios puntos de vista, hay uno de que derivan todos los demás y en todos los demás va supuesto. Es el de la realidad vivida. [...] en la escala de las realidades corresponde a la realidad vivida una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como «la» realidad por excelencia. En vez de realidad vivida, podíamos decir realidad humana. El pintor que presencia impasible la escena de agonía parece «inhumano». Digamos, pues, que el punto de vista humano es aquél en que «vivimos» las situaciones, las personas, las cosas. Y viceversa, son humanas todas las realidades –mujer, paisaje, peripecia– cuando ofrecen el aspecto bajo el cual suelen ser vividas (1925a: 856).

Lógicamente, una epistemología de este calibre sólo podía conducir en el terreno novelístico a una apología del realismo en la narración a la hora de ofrecer al lector la adecuada perspectiva sobre el mundo «vivido». De ahí que Ortega se mantenga dentro de los límites de una estética realista en la que lo más destacable sea la categoría de verosimilitud: «Esta afirmación estética de lo cotidiano y la exclusión rigurosa de todo lo maravilloso es la nota más esencial que define el género “novela”» (Ortega y Gasset, 1925b: 898, nota). Y de ahí también que Ortega ratifique el papel del narrador de demiurgo omnisciente capaz de describir con total objetividad las perspectivas de sus personajes para yuxtaponerlas en un conjunto que determinará de forma objetiva su propia perspectiva sobre la realidad presentada en la novela, que ha de ser, necesariamente, equivalente a la realidad vivida<sup>5</sup>. Una novela que no quiera ser presentación de esa realidad vivida, le parecerá a Ortega una novela «deshumanizada».

El problema que para la teoría de la novela plantea la noción orteguiana de perspectivismo es, entonces, que termina por definir al género como el mero acto de asomarse a un microcosmos verosímil para describir lo que de él se ve desde una

5.- Una crítica más pormenorizada de la estética orteguiana, y su relación con lo «real» y «vivo» puede hallarse en Blesa (2010).

perspectiva específica<sup>6</sup>. Es verdad que la precisión de presentar, en lugar de definir, suponía dentro de la teoría novelística un avance importante, en la medida en que la figura del autor se hacía, en cierta manera, invisible para un lector al que daba a conocer su perspectiva de forma indirecta, sin imponérsela. Baquero Goyanes sabía muy bien que la perspectiva del narrador clásico pasaba por la omnisciencia de quien no sólo pretende representar la realidad en toda su complejidad, sino también exponer su particular juicio sobre ella. Así, al referirse al perspectivismo de Galdós, señala:

Su reiteración en la obra galdosiana tiene algo y aun mucho que ver con la especial índole del realismo novelesco, tal y como lo concibió el gran escritor canario. Para éste, como para Cervantes, Dickens o Balzac, no hay incompatibilidad entre la creación de un mundo novelesco rebosante de verdad humana y la presencia, la voz misma del novelista en tal mundo. El dogma de la total objetividad, de la impasibilidad narrativa, fue algo que nunca debió preocupar excesivamente a Galdós, según vimos ya a propósito del prólogo a *El abuelo* (Baquero Goyanes, 1970-71: 160).

Al igual que para Galdós, la representación objetiva de lo real no es posible para Ortega, pues siempre hay una mirada que enfoca esa realidad y la hace suya<sup>7</sup>. La reacción contra el naturalismo y sus pretensiones de objetividad absoluta que Galdós expresara en el aludido prólogo a *El abuelo* (1897) encuentra así un eco notable en las *Ideas sobre la novela*, desde el momento en que Ortega hace del perspectivismo un método crítico destinado a «salvar» el texto novelístico para descubrir en él su significado más «puro», acorde con las grandes preocupaciones del espíritu, etcétera. Se trata, claro está, de una vieja amiga de los críticos literarios, la falacia intencional que ve en la actividad crítica una forma de «acceder» al pensamiento del novelista,

6.- Un prejuicio, todo hay que decirlo que no pertenecía únicamente a Ortega, sino que formaba parte del polen de ideas literarias de la época: ya en 1881 había hablado Henry James, en el prólogo a su *Retrato de una dama*, del «alto precio de la novela como forma literaria: su poder, en tanto que mantiene con firmeza esa forma, no sólo de recorrer todas las diferencias de la relación individual con su materia, todas las variedades de perspectivas de la vida, de disposiciones a reflexionar y a proyectar, creadas por condiciones que jamás son las mismas para uno y otro hombre» (*apud* Sullà, ed., 1996: 29). Pero James pasaba seguidamente a enunciar la conocida metáfora de «la casa de la ficción», cuyas innumerables ventanas se asoman al mundo para ofrecer cada una de ellas una diferente perspectiva al espectador, esto es, al artista cuya conciencia sirve de mediadora entre la realidad observada y su representación novelística: «El ancho campo, el escenario humano, es la “elección del asunto”; la abertura, sea amplia o abalconada o baja o como un tajo, es la “forma literaria”; pero, juntas o separadas, son nada sin la presencia del observador; dicho con otras palabras, sin la conciencia del artista» (*apud* Sullà, ed., 1996: 30).

7.- «La pura contemplación pretende ser una rigurosa imparcialidad de nuestra pupila, que se limita a reflejar el espectáculo de la realidad, sin permitirse el sujeto la menor intervención ni deformación de él. Pero ahora advertimos que tras ella, como supuesto ineludible, funciona el mecanismo de la atención que dirige la mirada desde dentro del sujeto y vierte sobre las cosas una perspectiva, un modelado y jerarquía, oriundos de su fondo personal. No se atiende a lo que se ve, sino al contrario, se ve bien sólo aquello a que se atiende. La atención es un *a priori* psicológico que actúa en virtud de preferencias afectivas, es decir, de intereses» (Ortega y Gasset, 1925b: 895).

al que se considera un observador que, por cuestión de temperamento, ha tomado la extraña decisión de dar su opinión sobre la realidad disfrazándola de ficción.

La teoría orteguiana de la novela casa, entonces, con una concepción del relato clásico que fue desplazada a lo largo del siglo XX por novelistas más preocupados por representar la realidad en toda su heterogeneidad, sin necesidad de establecer una perspectiva superior que pueda servir al lector para establecer un punto de referencia similar en lo referido a su imagen del mundo<sup>8</sup>. Cuando Baquero Goyanes analiza las novelas de Ramón Pérez de Ayala destaca la objetividad real del narrador, que no se preocupa tanto por presentar su imagen de la realidad como por dar cuenta de la multiplicidad en que se manifiesta esta realidad. Multiplicidad que, por su contraste con lo que ha solido considerarse la narrativa realista, se ve paradójicamente como un tono voluntariamente «no realista»:

Por *tono no realista* de las narraciones de Pérez de Ayala, tampoco entiendo un mantenido o constante *tono poético*, por más que éste se dé con significativa frecuencia. No; ese *tono no realista*, por difícil que resulte su definición, es la consecuencia del radical perspectivismo que hay al fondo de todo el novelar del autor. Se diría que la más pura modalidad de novela, la redundantemente llamada novelesca, exige de su cultivador una pasión y entrega poco menos que totales; en contraste con ese otro modo de novelar más cerebral y complicado, en que la entrega es sólo parcial, por cuanto el novelista no abandona del todo su acostumbrada perspectiva. Una perspectiva que, por intelectual, supone un enfoque crítico, desde el que las cosas y los hechos no son aceptados sin análisis previo. Esto se traduce no sólo en una cierta actitud de distanciamiento, sino también en la presentación *sui generis* de los hechos novelescos (Baquero Goyanes, 1963a: 242; cursiva en el texto).<sup>9</sup>

El realismo que Ortega consideraba clave en la novela deja paso así a la constitución de un microcosmos textual mucho más libre, en la que el papel del autor es también más complejo. En primer lugar, porque la noción clásica de realismo, tal como se ha venido planteando en literatura, ha terminado por

8.- Ésta es la razón por la que Ortega se muestra convencido de la decadencia del género, tal como expone Juan José Lanz: «la novela se le aparece al filósofo como un género agónico, en decadencia, que ha perdido su representatividad histórica (la de la razón racionalista que culmina en el positivismo decimonónico), básicamente por la imposibilidad de "hallar nuevos temas" y porque "se produce en el lector un embotamiento de la facultad de impresionarse"; esa penuria de temas obliga al escritor a "compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela"» (Lanz, 2007: 64).

9.- Justo es señalar, sin embargo, que este perspectivismo, que Baquero Goyanes señaló como el rasgo más propio de Ramón Pérez de Ayala, ha sido fuertemente criticado por M.ª Soledad Fernández Utrera, cuya lectura de *Belarmino y Apolonio* subraya la posición demiúrgica del narrador como organizador de las diferentes perspectivas que el relato ofrece, lo cual supondría un fracaso en el proyecto perspectivista planteado por su autor, cuyo punto de vista «resulta siempre punto de referencia y perspectiva privilegiada» (Fernández Utrera, 2000: 89).

convertirse en algo equívoco, desprovisto ya de significado<sup>10</sup>. Pero también porque esta superación del realismo decimonónico habrá de verse como el paso necesario para alcanzar otro tipo de realismo, un realismo verdaderamente perspectivista en el que la actividad organizadora del narrador se haga realmente invisible para evitar la tentación de jerarquizar las perspectivas en juego. Así, en el capítulo final de *Qué es la novela* (1961), a la hora de diagnosticar la «situación de la novela actual», Baquero Goyanes echará mano de la teoría orteguiana para describir cómo actúan los narradores modernos:

Si recordamos ahora la tan citada teoría de Ortega y Gasset sobre el paso del *describir* al *presentar*, cabría considerar una última, extrema consecuencia de esa tendencia *presentativa* de la novela contemporánea, el *presentar ocultando* de novelistas como Faulkner, que no se contentan ya con ofrecer al lector el material novelesco sin el especial subrayado de la descripción organizadora y aclaradora de tal material, sino que, yendo más lejos, rompen o suprimen los nexos lógicos y las transiciones temporales, silencian o tan sólo dan por alusión momentos decisivos de la acción, y, en resumen, confieren a ésta una deliberada oscuridad, fruto de tal técnica *ocultativa*. La acción novelesca nos es ofrecida, entonces, en toda su fluidez vital, caótica frecuentemente, excitadora de la atención del lector. Se cumple así lo preconizado por Sartre al considerar que, en la novela actual, es preciso sembrarlo todo de dudas, de esperas, falto de fin o desenlace, para así obligar al lector a hacer conjeturas, inspirándole la sensación de que sus puntos de vista sobre la intriga y los personajes no son más que una opinión entre muchas (Baquero Goyanes, 1961: 91; cursiva en el texto).

Como puede verse, aunque Baquero Goyanes mantuvo un cordial respeto hacia las *Ideas sobre la novela* de Ortega –nunca dejó de valorar sus apreciaciones sobre el análisis psicológico y la nitidez formal de la novela clásica–, su propia teoría de la novela iba mucho más lejos, en buena medida a causa de la propia evolución que el género había ido experimentando a lo largo de cuarenta años. El perspectivismo de Baquero Goyanes –de ello no cabe duda– debe mucho a la epistemología orteguiana, pero también se va conformando al ritmo de la novelística y la crítica posteriores. Signo inequívoco de ello es el acento que Baquero Goyanes irá poniendo paulatinamente en el concepto de estructura para organizar su percepción del género novelístico, siguiendo un esquema taxonómico que encuentra su expresión en sus *Estructuras de la novela actual* (1970). Este concepto servirá a Baquero Goyanes para tomar una saludable distancia respecto a la omnisciencia del narrador clásico:

10.- En un artículo de 1962 titulado «Viejo y nuevo realismo novelesco», Baquero Goyanes certificará la superación de esta idea de realismo: «de puro elástico, el concepto "realismo" es un "comodín" que apenas dice nada, ligado como está a tantas y tan variadas adscripciones raciales, históricas, sentimentales, estéticas, etc.» (Baquero Goyanes, 2006: 263).

al contrario que éste, el narrador moderno tratará de presentar de forma textual un universo autónomo tras el cual se puede descubrir una perspectiva limitada, centrada en uno o varios aspectos de ese universo que, sin embargo, no aclaran nada del mundo real –más bien al contrario, contribuyen a hacerlo más complejo–. Para ello, el narrador moderno atenderá de forma privilegiada a la organización del material novelístico:

El estilo de una novela viene dado no sólo por las peculiaridades de su lenguaje narrativo –la personal escritura de su autor–, sino también por la índole de su estructura: determinante, a su vez, de la técnica o técnicas elegidas por el narrador como más adecuadas a la misma. Y en definitiva, todo tiene su arranque o inicial motivación en la mirada del escritor, en su individual visión, en su *perspectiva* (Baquero Goyanes, 1970a: 19; cursiva en el texto).

No habría ningún problema, entonces, en definir a la novela como el género perspectivístico por excelencia. Bien es verdad que Baquero Goyanes, que siempre se manifestó muy prudente al respecto, no llegó a ofrecer una definición terminante del género que contribuyó a analizar pormenorizadamente. Sin embargo, no faltan en sus estudios indicios de las sospechas que tenía al respecto, hasta el punto de manifestar su idea del «perspectivismo concebido no como un recurso accidental, sino casi como la *estructura* misma del relato» (Baquero Goyanes, 1970a: 173; cursiva en el texto). No en vano tenía siempre presente el gran modelo de la novela moderna, el *Quijote*, al que, probablemente, no dedicó más atención en su estudio del perspectivismo literario por considerar que ya lo habían hecho cumplidamente Helmut Hatzfeld y Leo Spitzer<sup>11</sup>. Fue éste, en su espléndido artículo sobre el perspectivismo lingüístico, quien señaló a Cervantes como maestro de la estructura perspectivística, en la que el concepto de realidad debe ponerse siempre entre comillas, desde el momento en que se niega a privilegiar ninguna de las innumerables perspectivas que aparecen en el relato: «Es imposible la certeza respecto a la realidad “no rota” u objetiva de los acontecimientos: la única verdad indubitable a la que debe atenerse el lector es

11.- «Existe un punto de coincidencia que me parece digno de especial atención. Me refiero al realismo descriptivo del que un novelista puede hacer uso a la hora de prestar voz a los personajes, de permitirles hablar de acuerdo con su edad, sexo, educación, nacionalidad, estamento social, profesional, etc. Cervantes es un maestro en lo que a tal técnica se refiere, y así lo han puesto de manifiesto Helmut Hatzfeld en su conocido libro *El Quijote, considerado como obra de arte*, y Leo Spitzer en su estudio *Perspectivismo lingüístico en el Quijote* (incluido en *Lingüística e historia literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1955). El hecho –del que se ocupa Hatzfeld largamente– de que en el *Quijote* (y, en general, en las restantes novelas cervantinas) todos hablen desde sus muy limitados puntos de vista –es decir, los galeotes como tales, así como los peregrinos alemanes, los moriscos, vizcaínos, etc.– nos permitiría creer que Cervantes se propuso con tal perspectivismo idiomático conseguir una muy mantenida sensación de realismo, concorde con el asignado a la literatura de su época, en especial a la novelística» (Baquero Goyanes, 1972: 177).

la voluntad del novelista que optó por romper la unidad multivalente en diferentes perspectivas» (Spitzer, 1948: 163). Algo que el profesor Baquero Goyanes supo reconocer no sólo en el realismo del XIX, sino también en el perspectivismo, mucho más complejo, de la novela moderna.

### Bibliografía

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1959-60): «Ortega y Baroja frente a la novela», *Anales de la Universidad de Murcia*, XVIII, pp. 5-24 [tb. en Baquero Goyanes (1963b), pp. 25-62].
- (1961): *Qué es la novela*, en *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia, Universidad de Murcia, 3ª ed., 1998, pp. 37-98.
- (1963a): *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid, Gredos.
- (1963b): *Proceso de la novela actual*. Madrid, Rialp.
- (1970a): *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Castalia, 1989.
- (1970b): *Visualidad y perspectivismo en las Empresas de Saavedra Fajardo*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- (1970-71): «Perspectivismo irónico en Galdós», *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252, pp. 143-160.
- (1972): *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, Prensa Española.
- (1982): «Perspectivismo en *El conde Lucanor*», en AA. VV., *Don Juan Manuel. VII Centenario*. Murcia, Universidad de Murcia / Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pp. 27-50.
- (2006): *Variaciones sobre un mismo tema (artículos de prensa)*. Ed. de Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Murcia, Universidad de Murcia.
- BAROJA, Pío (1925): «Prólogo casi doctrinal sobre la novela», en Germán y Agnes Gullón, eds., *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 65-95.
- BLESA, Túa (2010): «Ortega y Gasset: la ¿deshumanización? del arte», en Túa Blesa et al., eds., *Pensamiento literario español del siglo XX, 4*. Zaragoza, Trópica, Anexos de Tropelías, pp. 31-45.
- CHAMIZO DOMINGO, Pedro José (1985): *Ortega y la cultura española*. Madrid, Ediciones Pedagógicas, 2002.
- FERNÁNDEZ UTRERA, M.ª Soledad (2000): «Revisión crítica del concepto de “perspectivismo” en el pensamiento teórico y la obra narrativa de Ramón Pérez de Ayala», *Revista hispánica moderna*, 53/1, pp. 75-90.



- LANZ, Juan José (2007): «Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana», *Olivar*, 9, pp. 43-70.
- MARTÍNEZ-LIÉBANA, Ismael (1998): «Perspectivismo y vitalismo: un ensayo de superación de escepticismo e idealismo», *Revista de filosofía*, XI, 19, pp. 245-259.
- ORTEGA Y GASSET, José (1914): *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*. Madrid, Taurus / Fundación Ortega y Gasset, 2004, vol. I, pp. 745-825.
- (1916): «Verdad y perspectiva», en *Obras completas*. Madrid, Taurus / Fundación Ortega y Gasset, 2004, vol. II, pp. 159-164.
- (1923): *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*. Madrid, Taurus / Fundación Ortega y Gasset, 2005, vol. III, pp. 557-652.
- (1925a): *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*. Madrid, Taurus / Fundación Ortega y Gasset, 2005, vol. III, pp. 847-877.
- (1925b): *Ideas sobre la novela*, en *Obras completas*. Madrid, Taurus / Fundación Ortega y Gasset, 2005, vol. III, pp. 879-908.
- ROSSI, Alejandro (1984): «Lenguaje y filosofía en Ortega», en AA. VV., *José Ortega y Gasset*. México, FCE, pp. 11-40.
- SPITZER, Leo (1948): «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 2ª ed., 1961, pp. 135-187.
- SULLÀ, Enric, ed. (1996): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 2ª ed., 2001.
- VAN REE, Heilette (1997): *Ortega y el humanismo moderno*. Zaragoza, Trópica, Anexos de Tropelías.

#### VÍCTOR SAID ARMESTO. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL Y TESTIMONIOS EPISTOLARES DE SU QUEHACER FILOLÓGICO

M.ª Ángeles RODRÍGUEZ FONTELA  
Universidade de Santiago de Compostela

#### ¿Quién es Víctor Said Armesto y por qué lo estudiamos?



Víctor Said Armesto  
1871-1914

Son múltiples las facetas humanísticas<sup>1</sup> de Víctor Said Armesto merecedoras de consideración y estudio, pero quizá el atributo que pueda englobarlas a todas y que

1.- El adjetivo *humanista* conviene al autor que estudiamos casi en el valor renacentista del término. Hombre de letras, no abandonó otros ámbitos de la cultura como el musical –especialmente útil en su labor de búsqueda de romances y cantares populares–, el teatral, el político (ocasionalmente) y el científico. Imposible no recordar a Leonardo da Vinci cuando observamos los doce esbozos que diseñó para un dirigible y que se encuentran en el legado del autor, en la Fundación Barrié de la Maza de A Coruña.