

ORTEGA Y AYALA FRENTE A LA TEMÁTICA DE LA NOVELA (O FRENTE A FRENTE)

David Viñas Piquer
Universidad de Barcelona

En el ámbito de la teoría literaria española y, más concretamente, en las reflexiones sobre la novela, el nombre de Ortega y Gasset supone una referencia obligada, sobre todo teniendo en cuenta que sus *Meditaciones del Quijote*, aparecidas en 1914, han sido reconocidas —por ser, sustancialmente, una inquisición sobre el género novelesco “bajo el pretexto supremo del *Quijote*” (de Torre, 1970: 33-34)— como el punto de partida de una teoría de la novela en España (A. y G. Gullón, 1974: 14). Ya antes de que aparecieran las *Meditaciones del Quijote*, había abordado Ortega el tema de la novela en un artículo de 1910, “Adán en el Paraíso”, y vuelve a hacerlo en 1925, cuando se publica su célebre ensayo “La deshumanización del arte” acompañado de una segunda parte titulada “Ideas sobre la novela”, texto que viene de algún modo a complementar las reflexiones expuestas en los trabajos anteriores. Según ha explicado E. Inman Fox, las *Meditaciones del Quijote* forman parte de un proyecto incompleto, pues parece que Ortega anunciaba en la contraportada de la primera edición una larga serie de “meditaciones” sobre el *Quijote* y dos de ellas nunca llegaron a aparecer (1987: 8). Si se acepta que este texto supone efectivamente el punto de partida de una teoría de la novela en España, habrá que aceptar también que nace ésta como resultado de un tenso diálogo entre textos —una intertextualidad— que tiene lugar en un contexto polémico. Pues las ideas contenidas en las *Meditaciones del Quijote* vienen a contraponerse intencionadamente a las que Unamuno desarrolló en *La vida de don Quijote y Sancho* (1905), del mismo modo que “Ideas sobre la novela” son la respuesta que ofrece Ortega a unas notas que había escrito Baroja a propósito de su novela *Las figuras de cera*, respuesta que encontrará también su réplica en el “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”, que el propio Baroja, estimulado por las ideas de Ortega y a veces en franca oposición a ellas, antepone en 1925 a su novela *La nave de los locos*. No falta en este cruce de textos una terminología que acentúe la polémica. Baste como ejemplo la insistencia de Baroja en su talante nada dogmático para que quede remarcado, por contraste, el dogmatismo de Ortega, a quien alude además mediante la perífrasis “nuestro dogmatizador”, aunque lo reconozca otras veces como maestro y se ocupe de matizar oportunamente que lo ve sólo como un “enemigo ideológico” porque les une en realidad una importante amistad (1974: 71, 84, 89).

El diagnóstico de Ortega.

Es de sobra conocido el diagnóstico orteguiano sobre el agotamiento del género novelesco. Resulta curioso observar —y así lo señalaron ya tanto Guillermo de Torre (1970: 36) como Ricardo Gullón (1979: 23)— cómo este diagnóstico resultaba tan pesimista como prematuro, pues curiosamente fue formulado cuando todavía estaban por llegar, o espezaban a hacerlo justo entonces, algunas de las obras maestras del género. Aunque, para ser justos, conviene recordar que Ortega nunca negó la posibilidad de que aparecieran aún novelas importantes. Más bien lo contrario. Le parecía evidente que el género había entrado “en la gran hora de su decadencia” (1956: 186), pero creía que todavía podían esperarse grandes novelas porque, a su modo de ver, las obras de mayor calidad aparecen siempre cuando el género al que pertenecen entra en declive, que es justo el momento en que “la experiencia, acumulada en progreso, ha refinado al extremo los nervios creadores” (1956: 187). Ya señaló Lázaro Carreter, al esbozar en un interesante artículo la poética de Ortega, que este postulado era, cuando menos, discutible y “de difícil confirmación histórica”, pues “suele ser en las auroras donde se acumulan las obras maestras” (1990: 103). Pero, de todos modos, el hecho de que para Ortega el agotamiento de un género sea compatible con el alcance de su máxima perfección resulta coherente con una de las primeras advertencias que hace en “Ideas sobre la novela”, la de que “no podrá, ciertamente, decirse nunca con rigor matemático que un género se ha consumido por completo” (1956: 144). El filósofo madrileño no se refería, por tanto, a un agotamiento en términos absolutos, no hablaba de un agotamiento definitivo del género, y por eso no resulta contradictoria su esperanza de que estuvieran por llegar aún “las obras de máxima altitud” (1956: 187). En realidad, el diagnóstico de Ortega se basaba en síntomas que afectaban a la novela únicamente en un nivel temático. Pues, para él, sólo “como mina explotable” de nuevos temas había concluido esta forma genérica (1956: 187). Y aunque el peligro detectado amenazara con extenderse a otros niveles, lo cierto es que él nunca llegó a decretar el fin definitivo del género. Nunca lo dio por muerto. Tan sólo insinuó que estaba herido de muerte, y propuso alternativas —tanto de orden temático como formal (1956: 187)— para mantener sus constantes vitales.

Entrando en detalles se observa cómo efectivamente la alarma se dispara en el momento en que Ortega advierte signos evidentes de que “escasea la materia” (1956: 144). Y el problema principal es que la novela no es un “orbe infinito” del que pueda extraerse siempre alguna novedad, sino “una cantera de vientre enorme, pero finito”, es decir, que “existe en la novela un número definido de temas posibles” (1956: 143). Desde la óptica de Ortega, la novela había entrado en una crisis definitiva y al novelista no le bastaba ya con tener talento para seguir cultivando el género porque, sencillamente, “cuando la cantera se agota, el talento, por grande que sea, no puede hacer nada” (1956: 144). Baroja le salió al paso asegurando en su “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” que todavía no estaba todo dicho en literatura y que podían, por tanto, seguir inventándose nuevos argumentos (1974: 76), pero para Ortega el hecho de que fuera ya “prácticamente imposible hallar nuevos temas” (1956: 144) era sólo el primer factor explicativo de la crisis del género, no el único. Cabía añadir aún otra causa de mayor gravedad: “paralelamente al agotamiento de temas nuevos, crece la exigencia de temas *más nuevos*, hasta que se produce en el lector un embotamiento de la facultad de impresionarse” (1956: 145).

Es obvio que Ortega basaba sus reflexiones en el criterio de la novedad —“por algo se llama al género *novela*, es decir, *novedad*”, llega a escribir (1956: 144)—, en la ausencia de repetición, en la originalidad, y, convencido como estaba de que “el género artístico es un arsenal de posibilidades muy limitado” (1956: 143), desplazó su centro de atención hacia el efecto que la novela provocaba en el lector, con lo que responsabilizaba de la decadencia del género no a la calidad de las obras, sino al modo como éstas eran leídas. Incluso las clásicas —aseguraba— reciben nuevas valoraciones y “van también pareciendo peores o menos buenas” (1956: 145). Se llega así a una idea bastante peculiar de lo que es la dinámica de la tradición: a medida que los temas ya no sorprenden por su novedad, el lector va cayendo en el aburrimiento y exige, para

salir de él, un elevado grado de originalidad. Cuando una obra alcanza por fin el nivel anhelado, las anteriores quedan completamente eclipsadas. Con estas palabras lo explica Ortega:

Cada obra, más perfecta que la anterior, anula a ésta y a todas las de su nivel. Como en la batalla el vencedor lo es siempre a costa de haber dado muerte a sus enemigos, en arte el triunfo es cruel, y al conseguirlo una obra, aniquila automáticamente legiones de obras que antes gozaban de estimación (1956: 145).

La urgencia de la novedad rompe cualquier posibilidad de equilibrio entre tradición y originalidad y, según la observación de Ortega, conduce a un callejón sin salida, pues llega un momento, inevitablemente, en el que no quedan ya temas novedosos capaces de sorprender al lector y es la misma capacidad de sorpresa la que acaba atrofiándose.

No estará de más recordar que, por esos mismos años, los formalistas rusos describían la evolución literaria a la luz del concepto de *desautomatización* o *desfamiliarización*, cuya esencia remite —y es fácil entender entonces que podrían alegarse numerosos antecedentes en la historia de la crítica literaria— a una ruptura inesperada con lo previsible en aras de una intencionalidad estética (Pozuelo Yvancos, 1988: 14). El punto de partida para la operatividad teórico-crítica de este concepto se encontraba en una interesante observación de Victor Shklovski: "si examinamos las leyes de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas" (1980: 59). Descubierta el automatismo de la costumbre y sus nefastas consecuencias para el arte, los formalistas se esforzaron en encontrar el antídoto más adecuado. Ante la evidencia de que lo habitual, lo cotidiano, no es percibido de manera auténtica, sino simplemente reconocido —y se hablaba entonces de una percepción automatizada o elíptica—, postularon la necesidad de dar un tratamiento nuevo al material artístico para que ciertos elementos cobraran una relevancia especial y llamaran así la atención del espectador, hasta el punto de que éste se sintiera obligado a detenerse durante más tiempo en su contemplación. Se entendía así que el principal objetivo artístico consistía en devolverle al arte una percepción auténtica, es decir, en evitar la indiferencia en el polo de la recepción. Para conseguirlo, los formalistas consideraban necesario poner en funcionamiento ciertos mecanismos desautomatizados que causaran en el espectador o lector un efecto de extrañamiento (*ostranenie*). Al quedar iluminada de un modo especial, con una nueva luz, la obra reclamaba una mayor atención y la retina del espectador se detenía en ella durante el tiempo necesario para comprenderla y disfrutarla, ya no simplemente para reconocerla. Con estas ideas, se conseguía ofrecer una explicación coherente de la evolución artística y se alimentaba además la esperanza de que el aburrimiento quedara desterrado del arte: empleando los recursos adecuados en cada contexto —pues la desautomatización es un fenómeno esencialmente contextual (Pozuelo Yvancos, 1988: 40-41; 50-51)—, el artista podía combatirlo.¹

Es fácil acordarse de estos antecedentes cuando se analizan las razones que pudieron llevar a Ortega y Gasset a decretar el agotamiento temático de la novela en los años veinte. Pues lo que el filósofo madrileño probablemente quería era alertar sobre el peligro de cansar al lector con repeticiones, ya que estaba convencido no sólo de que todo género literario entra en una fase de desgaste —"poco ha reflexionado sobre las condiciones de la obra artística quien no admite la posibilidad de que un género literario se agote", escribe en uno de los primeros pasajes de "Ideas sobre la novela" (1956: 142)—, sino también de que "el germen que lo va destruyendo —como interpreta Lázaro Carreter— es la fatiga" (Lázaro Carreter, 1990: 102). Si se suma a ello su idea

1.- Resultan evidentes las consideraciones pragmáticas de fondo en las que se sustenta esta teoría, y lo curioso es que, en esencia, estaban ya contempladas en el sistema de la Retórica clásica. Pues, como ha explicado Lausberg, en la configuración de un discurso retórico se tenía muy en cuenta "el efecto anímico que ejerce sobre el hombre lo inesperado", es decir, la "vivencia de alienación", que viene a contraponerse a otro tipo de vivencia, la "vivencia de lo habitual, cuya forma extrema es el fastidio (*taedium, fastidium*)" (1993: 57-58).

de que "artísticamente sólo cuentan aquellas posibilidades tan diferentes entre sí que no puedan considerarse como repetición una de otra" (1956: 143), se comprende que, frente a la uniformidad y la monotonía de la temática novelesca, proponga Ortega alternativas que eviten el cansancio del lector y, en definitiva, la conclusión histórica de un género que —según precisa— "no está irremediabilmente agotado", pero es evidente que ha entrado "en su período último" (1956: 145). Las soluciones concretas que plantea para vencer esta situación derivan de una primera afirmación de carácter general: a su modo de ver, la "penuria de temas posibles" tenía que ser compensada "con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela" (1956: 145).

En último término, creía que la fórmula mágica a la que tendrían que acogerse las futuras grandes novelas iba a presentar como principal componente temático lo que él llamó la "psicología imaginaria" (1956: 187). Estaba convencido de que el novelista tendría que dedicarse a bucear en la psicología de sus personajes, a la que calificaba de "imaginaria" porque obviamente remitía a procesos psicológicos experimentados por unos seres de ficción. En su opinión, sólo recreándose en esos procesos psicológicos — que aclara: no tienen que parecer reales, sino posibles (1956: 190-191)— y seduciendo así al lector, podría la novela sobrevivir. Así lo expresa él: "en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco" (1956: 192).

La réplica ayaliana.

Las ideas de Ayala sobre el conjunto referencial de la novela coinciden plenamente con las de Ortega; sin embargo, lo cierto es que, partiendo de unos mismos presupuestos, llegan estos autores a conclusiones visiblemente distintas. Coinciden en señalar que la novela cuenta con un repertorio temático limitado, pero Ortega creía que se había agotado ya la cantera argumental y que, con ello, el género quedaba amenazado de extinción, mientras que Ayala, sin descartar lo primero, atribuye a una incomprensión de la esencia de lo novelesco sostener lo segundo.

Para conocer la reacción de Ayala frente al ideario orteguiano sobre la novela, hay que acudir fundamentalmente —aunque, desde luego, no exclusivamente— al artículo "Ortega y Gasset, crítico literario" (1974), donde se resumen los principios teóricos básicos que alimentan las reflexiones estéticas del filósofo. Y por lo que a la novela se refiere, lo interesante es que quedan trazadas allí las principales reflexiones contenidas tanto en las *Meditaciones del Quijote* —sobre todo en la "Meditación Primera", precisamente titulada "Breve tratado de la novela"— como en "Ideas sobre la novela", ensayo que Ayala estima lleno "de perspectivas muy estimulantes, de observaciones muy certeras", pero cuyos defectos no se le escaparon: "incurre también este ensayo en asertos demasiado perentorios formulados con escasa matización, avanzando diagnósticos dudosos y pronósticos que el tiempo no ha confirmado" (1974: 530). De esos diagnósticos y pronósticos anunciados por Ortega, es el que se refiere al agotamiento temático de la novela el que más parece llamar la atención de Francisco Ayala. Señala en este artículo —como lo había hecho ya en "Nueva divagación sobre la novela" (1967: 159)— que el punto débil de la tesis orteguiana se encuentra en la excesiva importancia concedida al criterio de novedad y, más concretamente, en reducirlo todo a un problema de originalidad temática. Frases como "es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar nuestra sensibilidad superior" o "todo el que medite sobre ello un poco, reconocerá la imposibilidad práctica de inventar hoy nuevos argumentos interesantes" (1956: 151), demuestran claramente que, para Ortega, la ausencia de temas nuevos era lo que había provocado la decadencia de la novela. Ya antes se ha visto cómo su modo de plantearlo presenta ciertas coincidencias con algunas de las ideas manejadas por el formalismo ruso al hablar del automatismo de la percepción y de la función eminentemente renovadora del arte, y curiosamente una de las principales críticas que recibió la doctrina formalista por parte de Tzvetan Todorov —"identificar el valor de una obra con su novedad (como a veces hicieron

los formalistas) es una simplificación exagerada" (Todorov, 1980: 12)— apunta en la misma dirección de la crítica que realiza Ayala a la tesis de Ortega.

Ayala acepta la posibilidad de que un género literario se agote —el "agotamiento de los géneros literarios está bien lejos de constituir una extraña singularidad", escribe en "El arte de novelar y el oficio de novelista" (1955: 149)—, e incluso cree también, como Ortega y como los formalistas, que el cansancio o la indiferencia del lector es ya un síntoma evidente de que el fin se acerca; sin embargo, en su opinión el detonante no hay que buscarlo en una escasez de material temático ni en ninguna otra causa inmanente, sino en las profundas alteraciones sociales. Pues está convencido de que, en el fondo, con los géneros literarios ocurre lo mismo que con las técnicas utilizadas en cualquier arte:

[...] también se constituyen en un momento dado para servir de cierta manera a ciertas necesidades expresivas, y llegan a establecer una tradición respetable; hasta que, habiendo cambiado el ambiente social que las rodea, empiezan a antojársenos un tanto vacías, nos cansan en su rutina, llegan a dar aborrecimiento y, poco a poco —o a lo mejor casi de repente—, caen en el abandono, quizá sustituidas por otras nuevas (1955: 147-148).

Lo curioso es que también Ortega, al insistir en la preferencia de cada época concreta por un determinado género literario —en dos ocasiones expresa esta idea en las *Meditaciones del Quijote* (1956: 85, 123)—, demuestra tener una concepción sobre la dinámica de las formas artísticas estrechamente vinculada a los cambios sociales, pero al referirse a la decadencia del género novelesco en "Ideas sobre la novela" no habla de un cambio de época, sino que adopta un enfoque claramente inmanente e imputa la decadencia del género a problemas relacionados con el nivel temático. La misma sensación de incoherencia sorprende al lector —y en este caso lo destaca Ayala— al confrontar la idea orteguiana de que los géneros literarios pueden agotarse, presentada en "Ideas sobre la novela", con otra idea anterior formulada por Ortega en las *Meditaciones del Quijote*, la de que los géneros son categorías estéticas que encierran temas esenciales de la condición humana (1956: 85). Lo que parece indicar Ayala al señalar esta "aparente contradicción" es que, si se tiene una concepción histórica de los géneros, o si se los ve como categorías clasificatorias que nacen *a posteriori*, sí puede llegar a afirmarse el agotamiento de un género, pero si se vincula la noción de *género* a una porción de la naturaleza humana, tal y como hace Ortega —pues claramente afirma que los géneros "son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano" (1956: 85)—, nunca podrá agotarse una forma genérica si antes no se agota la condición humana misma a la que sirve de expresión (1956: 85).²

Para justificar este tipo de incongruencias, Ayala apela a una diferencia ligeramente apuntada en la primera sección del "Breve tratado de la novela", la que Ortega parece establecer "entre el género literario como función poética y el género literario como forma histórica concreta en la que dicha función se expande" (Ayala, 1974: 531). La apreciación de Ayala es tan sutil como cierta, pues efectivamente no concibe Ortega los géneros literarios a la manera clásica, como "ciertas reglas de creación a que el poeta había de ajustarse, vacíos esquemas, estructuras formales dentro de quienes la musa, como una abeja dócil, deponía su miel", sino como fondos o contenidos poéticos fundamentales que persiguen una determinada forma para manifestarse y que son "irreductibles entre sí" (1956: 84-85), es decir, que no puede decirse lo mismo —esencialmente— en un poema lírico que en una tragedia o en una novela (López Morillas, 1961: 43). De ahí proviene precisamente —según Ortega— la inseparabilidad entre fondo y forma, pues son "dos momentos distintos de una misma cosa" (1956: 85), es decir: el género literario es primero

2.- La base antropológica que subyace en la concepción orteguiana de los géneros fue destacada también por Julián Marías (1973: 77).

un tema esencial que encuentra luego una forma para expresarse. Lo que puede llegar a agotarse en algún momento es la forma histórica que una de esas "verdaderas categorías estéticas" que son los temas esenciales ha encontrado para manifestarse en una época concreta, pero el tema en sí, que apunta siempre a la interpretación estética de alguna faceta de lo humano ("de uno u otro modo, es siempre el hombre el tema esencial del arte", sentencia Ortega (1956: 85)), no podrá desaparecer mientras exista alguien, en alguna parte del mundo, que necesite expresarlo. Una nueva forma histórica podrá nacer siempre con ese fin.

Ya indica Ayala que no llega Ortega a desarrollar satisfactoriamente esta teoría —está "apenas apuntada", dice (1974: 531)—, y, en efecto, la falta de matices la hacen algo confusa. Pues de acuerdo con sus postulados, cabe sospechar que la novela puede agotarse como forma histórica, pero que el tema esencial expresado en ella, su profundo contenido poético, sobrevivirá y permanecerá en estado latente hasta poder manifestarse otra vez en una nueva forma. Y, sin embargo, no puede olvidarse que es el mismo Ortega quien decreta en 1925 el agotamiento temático de la novela. Es decir: quien, en franca contradicción con lo anteriormente expuesto, parece sugerir que no sólo las formas históricas, sino también los temas vehiculados a través de ellas pueden agotarse. Ayala había acertado de pleno al afirmar (y señalar con ello "posibles carencias teóricas de Ortega", como observa Manuel Cáceres (1992: 245)) que las contradicciones se resuelven si se entiende que Ortega maneja la noción de género literario en dos sentidos distintos, el género como *forma poética* y el género como *forma histórica*. De este modo dejaba la puerta abierta para que Lázaro Carreter —que conocía muy bien, y no olvida citar, el artículo de Ayala— profundizara algo más en este problema al detectar también "una cierta mezcla de conceptos" en el pensamiento orteguiano (1990: 101). Así, aprovechando los avances de la moderna genología, Lázaro Carreter señala que si la teoría de Ortega es de difícil comprensión es porque se manejan en ella indistintamente las nociones de *género teórico* (o *natural*) y *género histórico*. Con la primera denominación —en cierto modo deudora de las *formas simples* de las que habló ya en 1930 A. Jolles— se alude a "realidades sustantivas, esenciales, categorías abstractas y universales que responden a una característica antropológica", mientras que la segunda se reserva para hacer referencia a las distintas manifestaciones históricas, empíricas, que se derivan de esas abstracciones iniciales (Rodríguez Pequeño, 1991: 16). La distinción entre ambas categorías supone, en definitiva, la postulación de unas constantes naturales que están en la base de la pluralidad de variantes textuales literarias desarrolladas a lo largo del tiempo (Spang, 1996: 24). Dado que estas invariantes ahistóricas han sido relacionadas a menudo con ciertas predisposiciones de orden antropológico, se ha llegado a afirmar que "la pregunta por la esencia de los conceptos genéricos conduce por su propia dinámica a la pregunta por la esencia del hombre" (Staiger, 1966: 10).

La de género teórico o natural es la noción que parece corresponderse con los temas poéticos fundamentales, radicales, de los que habla Ortega, esas categorías estéticas en busca de una forma en la que concretarse y que podrían enunciarse como lo trágico antes de ser tragedia, lo épico antes de ser epopeya, lo cómico antes de ser comedia o lo novelesco antes de ser novela. Y cuando Ortega afirma que "cada época prefiere un determinado género" (1956: 85), hay que entender —así lo cree al menos Lázaro Carreter (1990: 102)—³ que está manejando la noción de género ya en otro sentido, en el de género histórico, que no es una categoría abstracta sino —como su mismo nombre indica— histórica, y en la que el factor temporal resulta determinante como agente que provoca cambios sociales y culturales y que puede, por tanto, poner punto final a un género literario del mismo modo que, antes, propició su nacimiento y su desarrollo.

3.- Pese a las observaciones de Lázaro Carreter, parece posible una interpretación de las palabras de Ortega ("cada época prefiere un determinado género") en el sentido de que hay época más líricas, otras más trágicas, otras más novelescas, etc., y entonces no podría acusarse a Ortega de incoherencia en este punto.

Ahora sí puede entenderse —y así lo sugieren las reflexiones de Lázaro Carreter— que cuando, en 1925, Ortega anuncia la decadencia de la novela, no se refiere a un género teórico, a lo novelesco como una de las posibles actitudes esenciales del hombre, sino a un género histórico, a la novela que se está escribiendo a esas alturas de siglo (Lázaro Carreter, 1990: 103). Es ésta la forma histórica cuyos temas, según Ortega, se han agotado. Así lo advirtió ya Juan Goytisolo en *Problemas de la novela* (1959), donde señala que las conclusiones de Ortega eran sólo válidas para un período histórico de la novela: “la novela psicológica imperante en aquellos años” (1959: 15). Goytisolo llega a indicar incluso cuál era la causa que provocaba la monotonía detectada por Ortega en la novela: “la novela psicológica había escogido como radio de acción un sector muy limitado, por no decir mínimo de la especie humana: la burguesía misma de la que era hija y de la que, por vicio de origen, le iba a resultar imposible separarse” (1959: 16). Se entiende que ese limitado radio de acción, integrado por un número considerablemente reducido de ambientes y personajes, obliga a una limitación temática y crea la sensación de agotamiento. Pero para entender bien este agotamiento, hay que pasar entonces de nuevo de una concepción de género literario a otra y suponer que el pasaje de las *Meditaciones del Quijote* en el que Ortega afirma rotundamente que el tema de la novela “es la actualidad como tal actualidad” (1956: 99) está referido a la novela como género teórico. Se comprende entonces que ese género teórico —la novela moderna— tiene que estar siempre, en cualquier época, temáticamente vinculado al presente, y que, por tanto, cada modalidad novelesca —novela epistolar, novela realista, novela naturalista, novela psicológica, etc.— ha de basar sus temas en las situaciones cotidianas de la sociedad en la que tiene lugar su desarrollo histórico. De acuerdo con esta orientación, el diagnóstico de Ortega sobre el agotamiento temático de la novela cobra un nuevo sentido. Pues, remitiendo a una modalidad novelesca concreta, señala que sus cultivadores habían imaginado ya —y demasiadas veces repetido— todas las situaciones que, inspirándose en la sociedad actual —en sus gentes, en sus valores, etc.—, era posible imaginar. De ahí la falta de novedades y de ahí el peligro de cansar a los lectores. De ahí, también, la amenaza que se cernía sobre esa forma histórica: difícilmente iba a poder sobrevivir durante mucho más tiempo en un medio ambiente en el que ya no tenía nada nuevo que decir.

Como se ha visto ya, Ayala cree también que es una especie de determinismo ambiental —motivado por causas de índole sociológica— lo que explica tanto el origen como el ocaso de los géneros históricos y por eso puede conceder que, pese a contener “un diagnóstico falso”, las palabras de Ortega acerca del agotamiento de la novela “no dejaban de apuntar a un problema verdadero y demasiado grave” (1967: 159). La concesión está hecha desde el convencimiento de que, en cierto modo, el diagnóstico de Ortega anunciaba —aunque con demasiada anticipación— algo que, hacia 1955, a Ayala le parecía ya una realidad muy evidente: la disolución de los géneros tradicionales. Ya no sólo la novela, sino “el sistema en su conjunto se ha agotado”, llega a afirmar (1955: 147). Sin embargo, tiene claro que lo que ese agotamiento significa es que los géneros han dejado de ser “vehículo de expresión idóneo para los tiempos que vivimos” (1955: 146), y no que la imposibilidad de encontrar temas originales los haya conducido a tan difícil situación. Porque Ayala no está dispuesto a aceptar que la falta de novedad temática —posibilidad que le parece ya de por sí discutible “en un mundo como el nuestro, sometido a tan vertiginoso cambio” (1974: 531)— pueda ser fuerza suficiente como para frenar el desarrollo de un género literario o acercarlo de algún modo a su fin definitivo. Considera, además, que este argumento resulta especialmente desacertado en el caso de la novela, en el que, desde su punto de vista, la ausencia de innovaciones temáticas, más que despertar la alarma —como sucedió con Ortega— debería haber llevado a descubrir un aspecto que es consustancial al género y que anula cualquier expectativa ingenua de originalidad en el nivel temático: los temas de la novela no sólo son, sino que *tienen que ser* siempre los mismos, *tienen que repetirse* incesantemente porque, en definitiva, remiten (asegura Ayala en una entrevista que le hace M^a Embeita) a “los temas eternos que surgen de la condición humana” (Embeita, 1967: 22-23).

El núcleo temático esencial.

De la lectura de varios trabajos ayalianos se infiere que para el campo temático de la novela existen unos límites naturales marcados por la presencia ineludible de una constante argumental que en gran medida remite al significado último del género. Según Ayala, toda novela tiene que cumplir con la exigencia básica de ofrecer un *contenido humano*. Sea cual sea el tema concreto en cada caso, sea cual sea la historia narrada, no puede obviarse el vínculo con alguna problemática de dimensión humana.⁴ Coincide en este sentido Ayala con varios autores. Por ejemplo, con Jean Pouillon, que dedica la primera parte de *Tiempo y novela* sobre todo a demostrar que el objetivo de la novela es exactamente el mismo que el de la psicología: "comprender la realidad humana" (1970: 38). Y también Michel Zérafía asegura que "los temas esenciales de la novelística [...] son los de la existencia humana" (1973: 83). Andrés Amorós, por su parte, ha insistido en la idea de que una gran novela (aunque él se refiere sólo a la novelística contemporánea, a las novelas del siglo XX) tiene que mostrar, por debajo del argumento concreto, "una hondura humana que le dé auténtica perspectiva de totalidad", es decir, que, tras un "un buceo en profundidad a partir del argumento", el lector encuentre que se le está ofreciendo "una visión total de la condición humana" (1974: 70-71). Y, de hecho, ya Henry James, al hablar en el prólogo a *The Portrait of a Lady* del "número incontable de posibles ventanas" que tiene "la casa de la ficción", aseguraba que esas ventanas "dan todas sobre el escenario humano" (1975: 61-62).

Afirma Claudio Guillén en su obra *Entre lo uno y lo diverso* que el tema no es lo que el escritor dice, "sino aquello con lo que dice" (1985: 250, 254). Cuando Ayala habla de la temática esencial de la novela se sitúa en esa misma perspectiva. Para él, la condición humana es aquello con lo que dice la novela: siempre, y diga lo que diga. La extensión temática del género se encuentra, pues, limitada por este núcleo básico. De ahí que reconozca Ayala en su artículo "Bufones, juglares o clérigos": "en literatura los argumentos, como las coyunturas mismas de la vida humana, son muy pocos, y siempre iguales, repetidos de una vez para otra" (1996: 198). Es lógico pensar entonces que en algunos momentos puedan asomar ciertos síntomas de cansancio, dado que, en esencia, la conducta humana obedece siempre a unos mismos impulsos y estos se encargan —como explica Ayala en "El novelista" (1984)— de que todas las "relaciones interpersonales" concebibles sean en el fondo sumamente parecidas, "por mucho que los aspectos superficiales de la vida cambien" (1984: 178). Pueden alterarse las circunstancias sociales para conseguir cierta variedad temática y por eso puede decirse (como es obvio) que existen novelas con distintos argumentos, pero, para Ayala, lo que nunca cambia, lo que es inmutable, es la fuente de la que todos ellos emanan: la naturaleza humana. Sobre esta constante de fondo pueden proyectarse múltiples variables, pero la existencia de un macrocomponente semántico básico hace que las recurrencias sean inevitables. Más tarde o más temprano, prácticamente todas las combinatorias posibles tienen que reaparecer.

Esto es sin duda lo que tenía a su favor Ortega al apoyar en un problema de escasez temática sus argumentos sobre la crisis de la novela. Porque, como ha apuntado Ayala, resulta en gran medida indiscutible que las novelas realistas del siglo XIX, y las que siguiendo sus técnicas se cultivaron después —que son las que constituyen el principal referente de Ortega a la altura de 1925—, llevaban en su mismo credo artístico —la representación mimética de la realidad— el germen de su agotamiento temático (1984: 178). Pues se comprende que los argumentos inspi-

4.- En la "Introducción" a *El Hechizado*, Ayala confiesa que su intención ha sido en este caso hacer "una novela sin vida humana", pero hay que tener en cuenta que el autor se está refiriendo a un recurso con el que persigue un objetivo que no puede considerarse precisamente ajeno a la problemática humana: dejar que el único protagonista de la obra sea "el solo poder, su almacén vacío" (1944: 255). De hecho, Carolyn Richmond destaca la "impresión de vacío total" que la lectura de esta novela deja en el lector y se pregunta: "¿no nos ofrece el relato en cierto modo un reflejo de nuestra propia vida, de la vida humana en general?" (1992: 69).

rados en la vida real no podían ser demasiados y, repetidos hasta la saciedad, forzosamente tenían que motivar el cansancio tras el que adivinaba ya Ortega la decadencia del género histórico al que sus reflexiones se referían. De modo que, para Ayala, la sensación de agotamiento temático viene motivada por un rasgo que es connatural a la novela y que remite a una base argumental de carácter *no* prescindible.

Precisamente con el objetivo de demostrar que efectivamente existe un componente temático imprescindible en la novela, se dedica Ayala a recordar algunas de las alternativas que, ante el cansancio ocasionado por las novelas de corte tradicional, propusieron ciertos escritores. Hace referencia así en varios de sus trabajos al fenómeno de las tendencias preciosistas y esteticistas que, herederas de las teorías del arte por el arte, llegaron a dominar el panorama artístico durante bastante tiempo y que, en el caso concreto de la literatura española, tienen su origen en el modernismo y en la generación del 98 (1982b: 189). A su juicio, este fenómeno provoca la aparición de obras que “sólo alcanzan a interesar a los especialistas, esto es, al gremio de los escritores mismos, y a los profesores y críticos profesionales” (1982b: 186). En una variante de la misma idea, afirma que este tipo de literatura ha sido escrita con el único propósito de “servir de pasto a la crítica académica” (1982b: 188). En definitiva, piensa que ciertos experimentalismos conducen al “callejón sin salida de escritos, muy notables a veces, que, complacidos en sí mismos y absortos en la contemplación de su ombligo verbal, se cierran a toda comunicación, y sólo invitan a quienes gusten de perderse en tan pequeño y vacío laberinto” (1982c: 193). Advértase el difícil equilibrio: al lado del reconocimiento explícito de la calidad de las obras, la crítica negativa hábilmente implícita. Líneas antes ya había advertido que “un escrito que, tras muy alambicados esfuerzos, haya llegado a hacerse ininteligible, difícil será que cause otro efecto que el de aburrir a quien se obstine en leerlo” (1982c: 191-192), y luego, otra vez en difícil ejercicio equilibrista, afirma que su único propósito es el de “registrar el hecho”, sin que ello “implique reproche ni tacha para sus autores” (1982c: 192).

Acaso sea en el artículo significativamente titulado “La estética del tedio” donde peor disimulada queda la aversión de Ayala hacia lo que él mismo llama “el cultivo deliberado de la futilidad” (1982b: 186). Habla en él —aludiendo siempre a los experimentalismos— de escritores que no tienen “nada que expresar”, de obras que son “admirables monumentos al tedio”, del éxito de novelas que ni tienen calidad ni han sido escritas para tenerla, de recursos técnicos que conducen a una dificultad gratuita y, sobre todo, de novelas que se caracterizan por “la oquedad de su contenido” (1982b: 189-190). El diagnóstico de Ayala sobre la culminación de un proceso iniciado a principios de siglo no puede ser más desolador. Y es esa oquedad de contenido, esa vacuidad argumental, lo que parece preocuparle más, pues cree que, por ese camino, lo único que realmente consiguen las nuevas experimentaciones narrativas es que se disipe “en brillante chisporroteo lo que había sido el sentido esencial de la novela” (1984: 178).

Regreso a la humanidad.

Las reflexiones de Ayala sobre la disolución de la temática consustancial de la novela abarcan un segmento temporal de considerable extensión, pues va desde el modernismo y el 98 hasta la década de 1980. En este largo proceso, detecta síntomas que de un modo bastante elocuente vienen a ratificar su convicción de que la novela no puede sobrevivir sin un contenido humano. Uno de esos primeros síntomas lo advierte en la aparición de la curiosa obra de Unamuno *Cómo se hace una novela*, con la que, a su juicio, regresaba la reflexión sobre el sentido de la existencia humana como objetivo esencial del discurso narrativo (1984: 179). No exactamente *de la novela* porque la extrañeza del texto impide enmarcarlo dentro de categorías tradicionales e invita más bien a calificarlo (y categóricamente, además, como hace Ayala) de “anti-novela”, en la línea de las célebres *nivolos* con las que ya antes había iniciado Unamuno su ruptura con los considerados rasgos usuales de la novelística tradicional (1984: 179). Ayala destaca la importancia

de esta obra en la recuperación de un aspecto que es esencial para un género en el que (como se acaba de ver) ni siquiera puede decirse que se inscriba. Lo que más parece sorprenderle es que Unamuno la impregna de sus vivencias personales porque, para él, una novela es siempre una autobiografía, la historia de una vida, la de su autor. De ahí que explique cómo se hace una novela contando sus propios problemas políticos —la problemática del desterrado— y religiosos. “La religión y la política —escribe hacia el final de su obra— se hacen una en la novela de la vida actual” (1997: 210). Su novela son sus sentimientos; es su vida. Desde este convencimiento, se pregunta: “¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros? ¿Hay novela más novelesca que una autobiografía?” (1997: 114). Y Ayala, situándose en esa misma línea, sostiene que “hacer una novela es... vivir uno su vida, y quizá escribirla, esto es, meditarla” (1984: 179). Desde este punto de vista, es la reflexión sobre la propia existencia el ingrediente esencial de una novela. Con palabras muy parecidas a las utilizadas por Unamuno lo explica Ayala: “la novela no sería, pues, una interpretación de la realidad de la vida, sino la vida misma y, en concreto, mi vida, la que yo me hago a mí mismo” (1984: 179).

Con la fusión entre novela y vida —que autoriza a hablar tanto de novela vivida como de vida novelesca— consigue salvar Unamuno, a los ojos de Ayala, “la distancia que separa al escritor de su material narrativo” (1984: 179), y cruza de este modo la frontera que separa la ficción de la realidad, o por lo menos logra que la relación entre estas dos dimensiones resulte en su obra especialmente problemática. El tema de las conexiones y desconexiones que pueden establecerse entre el mundo nacido de la imaginación literaria y el mundo considerado “real” permite enlazar las reflexiones que desliza Ayala sobre *Cómo se hace una novela* con el otro de los síntomas que, para el escritor granadino, viene a demostrar que el contenido humano es inherente al género novelesco: el interés suscitado por la literatura de carácter biográfico. A juicio de Ayala, el interés que pueda suscitar una biografía o una autobiografía (y por tanto su éxito en el mercado editorial) no suele estar relacionado con la calidad artística de la obra, sino que encuentra su justificación “en el común interés por la vida humana misma”, es decir, en una curiosidad por conocer vidas ajenas que parece ser de naturaleza antropológica o, por lo menos, inherente a cierto tipo de sociedades (1982a: 180). Es la misma curiosidad —asegura Ayala— que movía y mueve a la mayoría de los lectores de una novela realista: cuando la ilusión de realidad consigue su efecto, el lector, atrapado por el argumento, se siente irremediablemente atraído por la vida de los personajes y sigue con sumo interés cuanto les ocurre. Sólo en casos excepcionales, como el del estudioso profesional y el del crítico especialista, es otro tipo de curiosidad el que domina: descubrir los procedimientos constructivos de que se ha servido el autor para sus fines artísticos. Pero Ayala cree que esta minoría no debe ser identificada con el público natural de una novela, que es siempre —en el mejor sentido del término— un público ingenuo encantado de sucumbir a la ilusión realista. O, como escribe Ayala, de quedar absorbido “en la realidad humana ilusoria” que la novela le brinda (1982a: 181). Es esta curiosidad natural, por tanto, la que —de acuerdo con la tesis de Ayala— explica por qué desde el momento en que los experimentalismos narrativos, en su intento por alejarse de las técnicas de la novela tradicional, hicieron desaparecer el contenido humano como esencia argumental, se observa un incremento en el interés por los géneros donde ese contenido puede encontrarse. Con estas palabras lo plantea Ayala:

Si los clientes de las librerías buscan hoy con preferencia las biografías o autobiografías y memorias, será porque en una gran parte de las novelas escritas con propósito artístico se procura mostrar al exterior las técnicas exquisitas, o que pretenden serlo, los preciosismos y requintes de la elaboración estética, escamoteando en ese alarde el posible contenido humano del inevitable cuento (1982a: 181).

Queda claro, por tanto, que, para Ayala, supeditar la esencia temática de la novela a otros intereses es operar contra la naturaleza del género, y aunque a veces reconozca que incluso así pueden aparecer obras de indiscutible calidad, lo más frecuente es verle lamentar que, en general, no se haya aprendido la lección dada por Unamuno en *Cómo se hace una novela*. El escritor vasco había mostrado —de un modo, desde luego, extremista— la necesaria vinculación entre el géne-

ro novelesco y la vida humana, hasta el punto de suscitar reflexiones como ésta que hace Ayala en uno de sus artículos: “¿No pudiera afirmarse acaso que una biografía o autobiografía es novela, novela fraguada con los materiales de la experiencia práctica? (1982a: 182). Pero, al parecer, la obra de Unamuno no fue más que un gesto aislado y los formalismos terminaron por imponerse y dominar claramente el panorama novelístico. Una reacción generalizada, motivada (según Ayala) por una necesidad de orden antropológico, vino a sumarse de algún modo al gesto de Unamuno: la preferencia por la lectura de biografías y autobiografías sobre la de novelas. Para Ayala, como se ha visto ya, el fenómeno no era precisamente una sorpresa. Pues, a su modo de ver, no puede sorprender a nadie que “vaciada la narración de referencias a la experiencia vital cotidiana de la gente, ésta busque satisfacer su curiosidad [...] mediante el escrutinio de la vida ajena, tal cual se revela en los escritos de índole biográfica, que son relato de la vida real” (1982a: 181-182).

De este modo, queda claramente al descubierto la intención última que alienta en numerosos trabajos ayalianos: advertir del peligro que supone vaciar la novela de su contenido esencial. Nada, en opinión de Ayala, justifica este planteamiento creativo. Ni siquiera la búsqueda de la originalidad. De acuerdo con sus ideas, se equivoca el novelista que quiera mostrarse original “por el camino de encontrar argumentos nuevos” (en Hiriart, 1982: 102). Si los argumentos de los que se nutre el género novelístico vienen prefijados por las circunstancias en las que se desenvuelven los seres humanos, parece lógico pensar que “los temas no son los que hacen la novela” (en Embeita, 1967: 22). La originalidad, entonces, hay que buscarla por otra vía, y Ayala tiene muy clara la solución: “la originalidad no consiste, no puede consistir en el tema; consiste en la visión del mundo transmitida al tratar ese tema con una sensibilidad personal” (en Hiriart, 1982: 102). Es, pues, la “visión del mundo” del novelista, su “sensibilidad personal”, lo que ocupa en las reflexiones de Ayala sobre la novela el lugar central. Y, por supuesto, no sólo porque de esos aspectos dependa la originalidad artística, sino porque, en definitiva, en ellos reside la posibilidad de que la novela cumpla con el propósito trascendental que, según Ayala, está llamada a cumplir: “proponer a las gentes una interpretación de la realidad y orientar sus juicios éticos y su conducta práctica en la vida cotidiana” (1982: 143).

Bibliografía citada.

AMORÓS, A. (1974): *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.

AYALA, F. (1944): “Introducción” a *El Hechizado*, en *Los usurpadores*, ed. de Carolyn Richmond, Madrid, Cátedra, 1992.

— (1955): “El arte de novelar y el oficio de novelista”, en *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

— (1967): “Nueva divagación sobre la novela”, en *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

— (1974): “Ortega y Gasset, crítico literario”, en *Las plumas del fénix*, Madrid, Alianza, 1989.

— (1982): “Perspectivas de la novela, o el cuento de nunca acabar”, en *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

— (1982a): “Biografía y novela”, en *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

— (1982b): “La estética del tedio”, en *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

— (1982c): “De la difícil vacuidad”, en *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

— (1984): “El novelista”, en *El escritor en su siglo*, Madrid, Alianza, 1990.

ORTEGA Y AYALA FRENTE A LA TEMÁTICA DE LA NOVELA

— (1996): "Bufones, juglares o clérigos", en *En qué mundo vivimos*, Madrid, El País/Aguilar.

BAROJA, P. (1925): "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", en *Teoría de la novela*, G y A Gullón, Madrid, Taurus, 1974.

CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1992): "Francisco Ayala y los estudios sobre el pensamiento estético-literario de José Ortega y Gasset", en *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, Granada, Diputación Provincial de Granada.

DE TORRE, G. (1970): *El fiel de la balanza*, Buenos Aires, Losada.

EMBEITA, M. (1967): "Francisco Ayala y la novela" (entrevista), en *Confrontaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

GOYTISOLO, J. (1959): *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral.

GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona Crítica.

GULLÓN, G. y GULLÓN, A. (eds.) (1974): *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus.

GULLÓN, R. (1979): *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus.

HIRIART, R. (1982): *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe.

INMAN FOX, E. (1987): "Introducción" a *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, de José Ortega y Gasset, Madrid, Castalia.

JAMES, H. (1975): "Prólogo" a *The Portrait of a Lady* (1881), en *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus.

LAUSBERG, H. (1993): *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.

LÁZARO CARRETER, F. (1990): "Ortega y Gasset", en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

LÓPEZ MORILLAS, J. (1961): "Ortega y Gasset y la crítica literaria", en *Intelectuales y espirituales*, Madrid, Revista de Occidente (en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 7, Barcelona, Crítica, 1984).

MARÍAS, J. (1973): *Ortega. Circunstancia y vocación*, vol. II, Madrid, Revista de Occidente.

ORTEGA Y GASSET, J. (1956): *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente.

POUILLON, J. (1970): *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1946.

POZUELO YVANCOS, J M^a (1988): *Del formalismo a la neoretórica*, Madrid, Taurus.

RICHMOND, C. (1992): "Introducción" a *Los usurpadores*, Madrid, Cátedra.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (1991): "El sistema de los géneros", en *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Madrid, Júcar.

SHKLOVSKI, V. (1980): "El arte como artificio" (1917), en Todorov (ed.) (1980).

SPANG, K. (1996): *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

STAIGER, E. (1966): *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1946.

TODOROV, T. (ed.) (1980): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1965.

UNAMUNO, M. de (1997): *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza, 1997.

ZÉRAFFA, M. (1973): *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.