



Foto de portada:  
Reproducción parcial de *Mis amigos* (1920-36). IGNACIO ZULOAGA.  
Lápiz, carboncillo y óleo sobre lienzo, 237x292 cm  
Zumaya. Z, espacio cultural Ignacio Zuloaga.

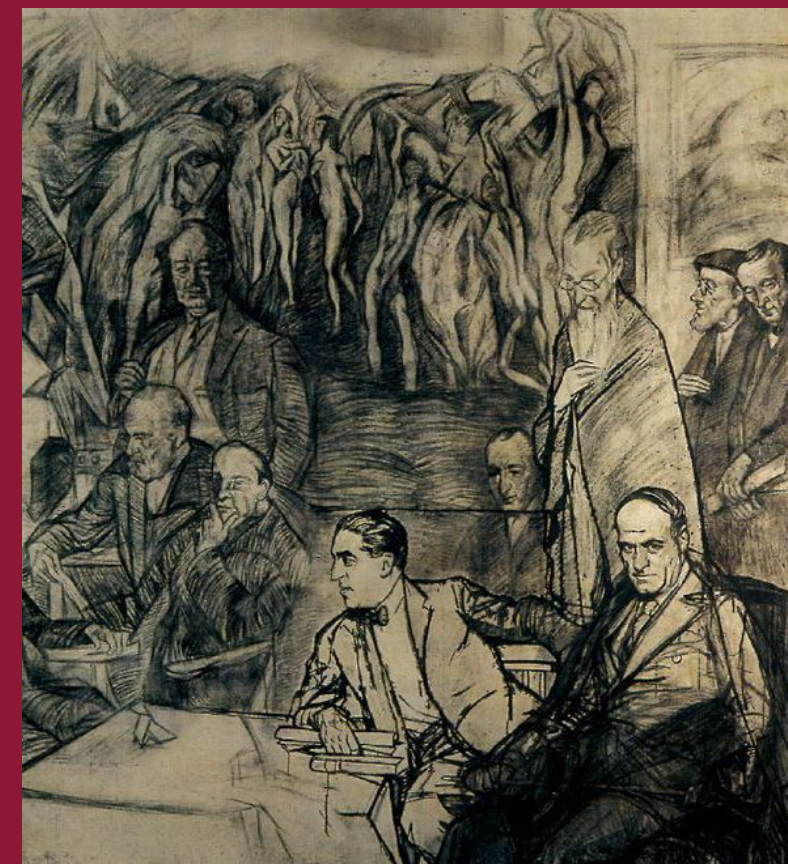
NOVELA Y FILOSOFÍA  
DE LA GENERACIÓN DEL 98 A JOSÉ ORTEGA Y GASSET

María Rodríguez García, 2014

TESIS DOCTORAL

NOVELA Y FILOSOFÍA  
DE LA GENERACIÓN DEL 98 A JOSÉ ORTEGA Y GASSET

María Rodríguez García  
2014



Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía,  
Ética y Filosofía Política.

A mi abuelo, Emilio.

(1924 – 2013)

## AGRADECIMIENTOS

Durante mi trabajo de investigación me he encontrado con numerosas dificultades que he podido sobrellevar gracias a las personas que aquí menciono. Como decía Joan Manuel Serrat, de vez en cuando la vida nos invita a tomar café. Y así es como he vivido estos años mi labor investigadora. La ilusión y el entusiasmo con el que comencé este estudio han sido alimentados a diario por el Profesor Manuel Barrios Casares, cuya dedicación, apoyo, paciencia y dirección constituyen el pilar fundamental de este trabajo. Le agradezco enormemente todo lo que me ha enseñado en estos años y la libertad que siempre me ha concedido para desarrollar mi vocación. También he de mostrar mi agradecimiento al Profesor José Manuel Sevilla Fernández, por la maestría con la que me acercó al Pensamiento Hispánico, su incondicional apoyo y sentido del humor. Siempre hay una oportunidad para sonreír. A los miembros del Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política, al que estuve vinculada como Becaria F.P.U. entre 2010 y 2014. Gracias por el apoyo, la comprensión y la cercanía que me han brindado. Al Profesor José Luis López López, que me hizo redescubrir el entusiasmo de la amistad en nuestras “sentaditas”. A la Profesora Jéssica Sánchez Espillaque, por hacerme sentir como en casa. A los profesores José Luis Mora García, Jean-Claude Rabaté y Remedios Ávila Crespo, por hacer de mis estancias de investigación una oportunidad única de aprendizaje y experiencia vital. A Pedro Cerezo Galán. Ha sido un privilegio contar con su atención y sus valiosas aportaciones.

No puedo concluir sin mencionar a las personas que han sido y son los pilares de mi vida. A mis abuelos, por ser mis primeros maestros. A mis padres, porque me ayudan a conservar la inquietud y curiosidad de mis primeros años. Gracias por transmitirme la belleza de la vocación. A mi titi, porque es imprescindible. A mi hermano, por los días que fueron y por los que vendrán. Gracias por tu ayuda.

A Carlos, *sit tight, take hold, thunder road.*

**NOVELA Y FILOSOFÍA**  
**DE LA GENERACIÓN DEL 98 A JOSÉ ORTEGA Y GASSET.**

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
<b>1.- EL LUGAR DE LA NOVELA FILOSÓFICA EN LA GENERACIÓN DEL 98.</b> .....	21
1.1.- Contexto histórico-cultural .....	24
1.1.1.- Modernismo y 98: oposición y complementación.....	25
1.2.- Generación del 98 y crisis de la modernidad europea. ....	33
1.2.1.- La emergencia de una subjetividad problemática. ....	38
1.2.2.- Perspectivas del existir humano: decadencia e historia .....	41
1.2.3.- En torno a la linealidad histórica. ....	44
1.2.4.- Novela, tragedia y aceptación del fracaso.....	50
1.3.- Apuntes sobre la renovación de la novelística española a comienzos del siglo XX: las novelas de 1902. ....	55
<b>2.- MEDITACIONES DEL QUIJOTE: ENTRE NOVELA Y FILOSOFÍA.</b> .....	63
2.1.- Los años previos a <i>Meditaciones del Quijote</i> . ....	70
2.2.- Ortega en Alemania: los albores de su pensamiento. ....	74
2.3.- De la fenomenología al mundo vital.....	79
2.3.1.- Ortega y la fenomenología. ....	81
2.3.2.- Las huellas de Nietzsche. ....	82
2.3.3.- Hacia el mundo de la vida. ....	84
2.4.- <i>Meditaciones del Quijote</i> . La salvación de la circunstancia española. ....	87
2.4.1.- <i>Meditaciones del Quijote</i> y la novela como contra respuesta. ....	99
2.4.2.- Sobre la perspectiva. ....	105
2.4.3.- Esbozos de una teoría de la novela. ....	106

2.5.- El héroe y la voluntad. ....	110
2.6.- Lukács y Ortega: aproximación teórica a la novela moderna. ....	114
2.6.1.- Lukács, Ortega y la novela moderna. ....	117
2.6.2.- El Quijote como paradigma. ....	124
2.6.3.- En torno a la épica y la novela. ....	127
2.6.4.- El héroe y la aventura. ....	130
2.6.5.- En torno a la decadencia. ....	136
<b>3.- LA MADUREZ FILOSÓFICA DE LA NOVELA EN ESPAÑA O LA EMERGENCIA DE LA DIALOGÍA INTELECTUAL. ....</b>	<b>139</b>
3.1.- Metaliteratura. ....	139
3.2.- Dimensiones de la voluntad. ....	152
3.3.- Realidad y ficción: en torno a sus límites. ....	165
3.4.- Identificación existencial con el paisaje. ....	176
3.5.- Concepción del tiempo. ....	184
3.6.- Crisis de la novela en los años veinte. ....	193
3.6.1.- Influjos socio-políticos. ....	195
3.6.2.- Hacia la consolidación de nuevos horizontes expresivos. ....	198
3.6.3.- Debate en torno a la novela: Pío Baroja y José Ortega y Gasset.....	204
3.7.- Novela y pensamiento dialógico. ....	211
<b>CONCLUSIÓN. ....</b>	<b>227</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>237</b>

## **INTRODUCCIÓN**



El problema nacional –el de vivir como V. atinadamente dice– paréceme ocupar a pocos, si por vivir ha de entenderse vivir como pueblo. Propondremos a considerar la vida nacional como algo que se hizo de una vez para siempre, un cocherón más o menos flamante, más o menos destartalado, que arrastran pencos matalones o fogosos corceles, conducidos // por diestro auriga o cochero borracho, que podrá llegar a alguna parte o hacerse trizas en el camino, sin que nada de esto importe un bledo. Lo importante parece ser entrar en él y acomodarse dentro lo mejor posible. Sin embargo el vuelco vendrá antes de lo que se teme, si no nos preocupamos de las ruedas y del pescante. Esto lo sabemos todos; pero ¿hasta dónde lo sabemos? A cuantos hablan de la ruina inminente de España, se me ocurre preguntarles si creen ellos, en efecto, en la posibilidad de esta ruina y, caso de que crean en ella sinceramente, si esto es cosa que, en realidad, les preocupa. Porque hasta entre los inteligentes –no ya sólo entre los intelectuales– paréceme que se padece un optimismo sin base racional, o una fe negativa igualmente absurda<sup>1</sup>.

El 18 de mayo de 1914, desde el silencio y la soledad de sus días en Baeza, Antonio Machado escribe una carta de agradecimiento a su amigo José Ortega y Gasset, quien días antes había hecho llegar al poeta un ejemplar de su conferencia *Vieja y nueva política*. El texto que encabeza esta Introducción es un extracto de esa misiva en la que el poeta empatiza con el proyecto cultural del filósofo. Y no es de extrañar esta sintonía, que va más allá de afinidades puntuales y se funda en un acuerdo de fondo sobre el sentido de la tarea de poetas y pensadores en el horizonte de un nuevo siglo. El siglo XX español queda inaugurado, como veremos en el presente trabajo de investigación, por la confluencia entre la filosofía y la novela.

El contexto histórico problemático de la España del momento es el escenario en el que autores como Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán o Azorín, entre otros, van a desarrollar una narrativa que rompe con el modelo realista predominante en el siglo anterior<sup>2</sup>, una circunstancia que se encuentra inmersa en todo un marco histórico-cultural europeo y que queda estrechamente relacionado con las aportaciones de Ortega al respecto.

La Tesis Doctoral que presentamos nace del afán investigador por llevar a cabo una relectura, en clave hermenéutica, del vigor filosófico presente en la

---

<sup>1</sup> MACHADO, Antonio: *Prosas dispersas*. Edición de Jordi Doménech. Madrid, Páginas de Espuma, 2001. Pág. 357.

<sup>2</sup> No podemos eludir, a este respecto, que a mediados del siglo XX el realismo volverá a cobrar protagonismo, ahora como “realismo mágico”, esto es, mostrando el interés cotidiano y común de aquello que tradicionalmente ha sido considerado como extraño. De este modo se ejerce una labor de crítica social desde una perspectiva amplia y sugestiva.



novelística de principios del siglo XX español como expresión de esta sintonía de fondo. Dicho período se inaugura con el calamitoso acontecimiento de la Guerra de Cuba, conflicto que propiciará la emergencia de un grupo de intelectuales imprescindibles en el desarrollo del pensamiento español: la generación del 98. Al mismo tiempo, nos afanamos en subrayar que dicho marco contextual pertenece a un radio de acción mucho más amplio que tiene que ver con los movimientos políticos, culturales y sociales que se registran en esa misma época a nivel europeo. Es decir, no estamos ante una circunstancia aislada en el espacio y el tiempo, sino todo lo contrario.

En el primer capítulo nos referimos con amplitud al contexto que enmarca nuestro trabajo de investigación. Para ello nos centramos, preeminentemente, en la crisis de la modernidad europea que se manifiesta, por extensión, en España. Al menos, de esa modernidad que encuentra en René Descartes uno de sus mayores exponentes. Centrando sus esfuerzos en establecer la prioridad de la razón y sus derivas en todos los ámbitos de la realidad, el pensador francés inaugura no sólo un modelo de conocimiento sino una actitud ante la vida que afectará al modo de concebir el mundo en los siglos posteriores. Autores como Leibniz, Kant o Hegel centran su sistema de pensamiento en reconducir las bonanzas de la razón, algo que parece dejar en un segundo plano todo aquello que los hombres también son: la irracionalidad, las pasiones, en definitiva, el mundo de la vida.

Categorías como “progreso” e “historia” se convierten en piedras angulares de la razón moderna: todo proyecto debe tener un fin último, un objetivo al que llegar, para así hacernos partícipes del mejor de los mundos posibles. El hombre moderno contempla la realidad con los ojos de Cándido<sup>3</sup>, y al igual que el ingenuo optimista, conoce las desventuras de un mundo complejo y fracturado. El modelo racional moderno –el mismo que sirve a Cándido para convencerse de que todo irá a mejor– entra en crisis y deja entrever sus propias deficiencias. De este modo, somos espectadores privilegiados de un acontecimiento determinante: el mundo de la vida no puede ser encorsetado por respuestas absolutas y la razón, tal y como veremos a lo

---

<sup>3</sup> Aludimos a Cándido, el personaje principal de la obra homónima de Voltaire. Barcelona, Blackie Books, 2014.

largo del presente trabajo de investigación, nos muestra sus fracturas y se disgrega en distintas parcelas del conocimiento.

Pero, pese a que podamos creer que la desmembración de la razón moderna ha concluido la prevalencia de ésta, la realidad es bien distinta. A lo largo de estas páginas comprobaremos cómo a pesar de su aparente superación sigue presente, oculta en las tradiciones y en la conciencia nacional. No obstante, esta característica no es óbice para que frene su presencia la subjetividad problemática que los autores del 98 nos muestran, sino todo lo contrario. La huida del solipsismo y del envejecido y rancio marco político-cultural hace que nuestros autores asuman las corrientes de pensamiento que comenzaban su andadura en el resto de Europa. Así, el decadentismo cobra especial relevancia en estos años, un tiempo marcado por el *maladie du siècle* francés y por los personajes atormentados cuya psique es un reflejo de la realidad del momento, tal y como veremos a partir de Paul Bourget y Max Nordau. Ambos autores se hacen eco del empobrecimiento espiritual de los hombres de la época y de cómo esta circunstancia queda reflejada en las obras más influyentes del momento.

Ya no estamos ante una realidad que precisa de retratos fidedignos ajustados a sus principios, sino que, por el contrario, ha llegado el momento de cuestionar y experimentar para abrir nuevos cauces de expresión. De este modo, comprobaremos cómo la narrativa pasa a ocupar un lugar privilegiado e inaugura un modelo de pensamiento a la par que nuevas vías de ser y estar en el mundo. Para ello, hemos creído oportuno acudir a cuatro novelas españolas fundamentales en la elaboración, no sólo de la nueva narrativa sino también, de la nueva filosofía. Es el caso de las conocidas como “novelas de 1902”.

*Sonata de otoño* (de Valle-Inclán), *Amor y pedagogía* (de Miguel de Unamuno), *Camino de perfección* (de Pío Baroja) y *La voluntad* (de José Martínez Ruiz –Azorín–), son las novelas que componen esta categoría y que, con más fuerza inauguran al unísono la novela de raigambre filosófica en el siglo XX. Este es uno de los pilares fundamentales de nuestra investigación: basándonos en las tesis de estudiosos y expertos en la materia tales como Pedro Cerezo, José Luis Abellán o Francisco José Martín, entre otros, *Novela y Filosofía: de la Generación del 98 a José Ortega y Gasset* pretende, no sólo ratificar la presencia de elementos filosóficos

en la narrativa de principios del siglo XX sino que, además, insistimos en el desarrollo de esta coyuntura dentro de una tradición cultural que traspasa nuestras fronteras. El proceso al que aludimos, aunque iniciado propiamente en España por los autores del 98, cuenta con remotos antecedentes que cabe rastrear hasta el *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. La obra de Miguel de Cervantes, considerada por la crítica como la primera novela moderna, apunta ya temas y técnicas de estilo que luego estarán presentes en los autores del 98 hasta el punto de considerar la historia del hidalgo como representativa de la circunstancia española, tal y como manifiesta Ortega.

1914 fue el año de publicación de *Meditaciones del Quijote*, de Ortega. Dicha obra es crucial en la configuración de la teoría de la novela desde su armazón filosófico. A partir de *Meditaciones del Quijote* recogemos, principalmente, la importancia e influencia del texto cervantino en los autores que centran nuestro trabajo de investigación. De este modo, pretendemos arrojar luz sobre la consideración de *Don Quijote de la Mancha* como primera novela moderna al tiempo que como obra de raigambre española que sirve de vehículo para impulsar un nuevo modelo filosófico-narrativo.

El análisis que llevamos a cabo de *Meditaciones del Quijote* parte de la consideración del conocido como “problema de España”. Bajo esta denominación se encuentra todo un sentir generacional que, si bien en los autores del 98 se presenta desde una perspectiva trágica-contemplativa, en el caso de Ortega resurge como base para promover una regeneración social, política y cultural activa. Con la formación de la Liga de Educación Política Española por parte de José Ortega y Gasset y otros intelectuales de la talla de Manuel García Morente, así como la participación de Antonio Machado, entre otros, el filósofo madrileño promueve una amplia reforma en la que la pérdida de identidad y la apatía española pueden ser, no sólo cuestionadas sino también, atajadas de raíz. En este marco, textos como *Vieja y nueva política* (cuya reflexión al respecto por parte de Machado hemos comentado al principio) y *Meditaciones del Quijote* se erigen como pilares fundamentales que contribuyen a redirigir la educación, la política y el pensamiento español.

La nueva política, todo eso que, en forma de proyecto y de aspiración, late vagamente dentro de todos nosotros, tiene que comenzar por ampliar sumamente los contornos del proceso político.

Y es menester que signifique muchas otras actividades sobre la electoral, parlamentaria y gubernativa; es preciso que, trasponiendo el recinto de las relaciones jurídicas, incluya en sí todas las formas, principios e instintos de socialización. La nueva política es menester que comience a diferenciarse de la vieja política en no ser para ella lo más importante, en ser para ella casi lo menos importante la captación del gobierno de España, y ser, en cambio, lo único importante el aumento y fomento de la vitalidad de España<sup>4</sup>.

Los años previos a *Meditaciones del Quijote* quedan enmarcados por los viajes de Ortega a Alemania, donde entra en contacto con Hermann Cohen y Paul Natorp, al tiempo que conoce la fenomenología de Husserl. Asimismo, el filósofo español profundiza en el estudio del pensamiento kantiano, si bien poco a poco va a ir reconduciendo todas estas enseñanzas hacia un nuevo modelo de pensamiento en el que el mundo de la vida (clara influencia de la fenomenología) cobra un especial protagonismo.

Ortega asume en este momento de incipiente madurez la fenomenología de Husserl, tal y como reconocen algunos estudiosos de la materia como Julián Marías o Ciriaco Morón. No obstante, el filósofo se distancia de la corriente de pensamiento alemana al considerar que tiende al psicologismo y, por ende, al solipsismo. Según se desprende del ideario de las *Meditaciones del Quijote*, el hombre no es un ente aislado en el espacio y el tiempo, sino que está íntimamente ligado al mundo, al contexto que se encuentra fuera de él, es decir, a su circunstancia. Por ello, aunque asume la importancia del mundo de la vida, tal y como propone Husserl, Ortega da una vuelta de tuerca al pensamiento husserliano y establece la unión entre el yo y la circunstancia como un nexo indisoluble y recíprocamente necesario. De este modo, la conciencia española no puede salvarse ni regenerarse desde su intimidad, sino desde su puesta en práctica ateniéndose al mundo, a la multiplicidad de puntos de vista que lo definen.

La actitud de Ortega nos sitúa, además, ante las huellas de Nietzsche. Pensador fundamental para los autores del 98 y para Ortega, Nietzsche aporta la fuerza argumental y destierra la actitud meramente contemplativa ante la circunstancia que desarrolla Ortega. El hombre que asume el destino de su tiempo así

---

<sup>4</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Vieja y nueva política*. En *Obras Completas*. Vol. I. Madrid, Taurus, 2004. Pág. 716.

como su voluntad de cambio tiene reminiscencias nietzscheanas, si bien el arquetipo de hombre español se encuentra, para Ortega, en Cervantes. *Meditaciones del Quijote* es una clara defensa del cervantismo. Si bien el filósofo destaca la importancia del hidalgo manchego para el ideario español que pretende rescatar, Cervantes podría ejercer de guía espiritual necesario para España, pues su estilo irónico a la par que heroico concentra las claves de actuación ante la problemática española. En este contexto, Ortega se refiere a la novela como un género basado en el presente, cuyos personajes gozan de un realismo (no al modo decimonónico) que nos hace identificarnos con sus historias y situaciones cotidianas.

Don Quijote es vencido por la muerte, pero su vocación y voluntad de aventura nos muestra un discurrir vital que puede ser el sustento de la regeneración nacional. Así parece entenderlo, también, Miguel de Unamuno, quien en *Vida de Don Quijote y Sancho*, de 1905, nos presenta la grandeza del personaje. Su quijotismo (frente al cervantismo de Ortega) nos hace comprender la necesidad de conocer el propio sí mismo para conseguir llevar a cabo un proyecto no sólo personal sino, además, colectivo. La novela, por tanto, se comprende como el punto de apoyo sobre el que redirigir el discurso filosófico. Ahora el pensamiento queda encarnado en personajes que dialogan con los autores y los lectores, trascendiendo, de este modo, los cánones estilísticos vigentes hasta la fecha.

En 1915, un año más tarde de la publicación de *Meditaciones del Quijote*, ve la luz la *Teoría de la novela*, de Georg Lukács. El motivo por el que traemos a colación este texto es para comprobar la confluencia de ideas entre el pensamiento de Ortega y lo que en ese momento se gestaba, respecto a los tintes filosóficos de la novela en Europa. No podemos decir que Lukács leyera al filósofo español, pero sí que la preocupación que late de fondo tiene rasgos en común que sustenta nuestra teoría sobre un amplio marco contextual en el que situar la problemática española.

Para Lukács, como veremos en el presente trabajo de investigación, la novela cumple, no sólo su función correspondiente como género literario sino que, y sobre todo, se erige como un modelo mediante el que reformular una sociedad que, por aquellos entonces, estaba conociendo la barbarie de la guerra. Pese a que el proyecto de Lukács pueda ser tildado de utópico, lo cierto es que responde a un afán regenerador y que, en cierto modo, no estaba fuera de lugar ni mucho menos

descontextualizado. El surgimiento de las vanguardias artísticas (surrealismo y dadaísmo, entre otros) enfatiza la necesidad de ofrecer no sólo otra mirada (otras perspectivas según la terminología orteguiana) sobre la realidad sino, y sobre todo, otras respuestas, algo que encaja con la renovación de la novela. Anteriormente nos hemos referido a las cuatro novelas de 1902 como núcleo sobre el que sustentar la nueva dirección de la narrativa. Volvemos a ellas para destacar en el tercer y último capítulo de nuestro trabajo de investigación, el proceso de madurez filosófica de la novela enfatizado en estos autores y retomado por la teoría orteguiana. Para ello nos detendremos en cinco temas conjuntos presentes en esta novelística.

En primer lugar nos centraremos en la metaliteratura o, lo que es lo mismo, el ejercicio literario sobre los principios de ésta hasta su reformulación. La presencia de elementos metaliterarios en los autores del 98 nos conduce a otros temas a destacar, como es el caso de la importancia que se le concede a la voluntad. Si bien en un principio nos encontramos con una cercanía mayor a la voluntad entendida al modo de Schopenhauer (esto es, como impulso irrefrenable de vida que se adueña del hombre), no podemos olvidarnos de la influencia de Nietzsche. Gracias a Paul Schmitz, un escritor alemán que residió en España a principios del siglo XX, los autores del 98 conocieron la obra nietzscheana así como otras ideas en boga en la Europa del momento. Las novelas de 1902 presentan una teoría sobre la voluntad que oscila entre la contemplación de lo real y la acción ante la problemática del momento, opción esta última que predominará en la propuesta orteguiana.

Otro de los temas en los que nos detendremos será la puesta en suspenso de los límites establecidos entre la realidad y la ficción, herencia directa de *Don Quijote de la Mancha* y especialmente importante en las derivas culturales de principios de siglo. Un nuevo camino por trazar en el que la concepción del tiempo adquiere tintes claramente nietzscheanos y en el que los personajes de las obras parecen mimetizar, al modo romántico, su estado anímico con los escenarios en los que se desarrolla su historia.

A pesar de situarnos ante una panorámica renovada y creativa, lo cierto es que en los años veinte se producirá, desde la óptica de Baroja y Ortega, una crisis de la novela como género, algo que dará lugar a una de las discusiones más interesantes sobre la emergente teoría literaria. La novela inaugurada por los autores del 98 nos

muestra la vida como si de un ensayo de sí misma se tratase. Si Ortega aboga por la muerte de la novela en su sentido tradicional, Baroja hace una ardua defensa de la misma al tiempo que ensalza el rol del novelista como creador de vida. No obstante, no podemos reducir un debate complejo y prolongado en el tiempo basándonos exclusivamente en estos apuntes, si bien nos puede servir para indicar los derroteros por los que se desarrolla esta ardua conversación entre el novelista y el filósofo.

Para concluir nuestro trabajo de investigación nos detenemos en una de las aportaciones esenciales que encontramos en la conjunción entre novela y filosofía: el pensamiento dialógico. Partiendo de la teoría de la heterogeneidad del ser de Antonio Machado, esto es, la importancia del otro que yo en la comprensión del mundo, destacamos la labor integradora llevada a cabo por la nueva novela así como por la nueva filosofía. La incorporación del mundo de la vida a la par que su unión a la razón (alejada ésta de su sentido moderno absoluto), nos hace comprender la novela de raigambre filosófica como vehículo creador de realidades e identidades hasta el punto de cuestionar nuestra propia existencia, imaginarnos siendo cualquier otra persona o dialogar con los personajes de las obras como si cualquiera de nosotros formara parte de su propia historia.

Quizá podamos ser presos de la utopía de la que en su día fuera acusado Lukács, pero también puede que la novela filosófica sea, efectivamente, una forma de entender la ruina española y una de las páginas más interesantes de la historia de España, esa que a veces se contempla desde un “optimismo sin base racional o una fe negativa igualmente absurda”, que diría el poeta.

## I.- EL LUGAR DE LA NOVELA FILOSÓFICA EN LA GENERACIÓN DEL 98.

Según las fuentes de la crítica y la investigación literarias, la generación del 98 suele ser comprendida como la aglutinante de una serie de escritores, poetas y ensayistas españoles que en su época de madurez intelectual vivieron las dramáticas consecuencias sociales, morales y políticas de la Guerra de Cuba y las colonias por parte de España. No obstante, también es posible llevar a cabo otra lectura de los orígenes de la generación finisecular, que no limite la contextualización del movimiento a esta concreción del “problema de España”, a esta situación específica de crisis, sino que la entienda en relación directa con la conciencia de crisis de la modernidad que se expresó en toda la Europa del momento.

Para llevar a cabo estas consideraciones preliminares nos basamos en los ensayos *Repensar el 98*<sup>5</sup>, de Vicente Cacho Viu y *La invención del 98*<sup>6</sup>, de Ricardo Gullón. Ambos autores apuntan a José Ortega y Gasset como el pensador que acuña, en 1913, el término “generación del 98” como intento de convocar a los “nuevos españoles”<sup>7</sup> para reaccionar ante la situación del país. Ortega alude a su propia generación (la que hoy conocemos como la del 14) y a los autores que comenzaron una labor intelectual marcada por un conflicto determinante en sus años de formación. El artículo en el que Ortega emplea la denominación “generación del 98” fue publicado en *El Imparcial* el 8 de febrero de 1913<sup>8</sup>.

En estos artículos, Ortega no deja de seguir alentando cierto afán regenerador de una España maltrecha entre otros motivos por la situación derivada del Desastre bélico. No obstante, Ortega también marca diferencias con el pasado y en ese sentido alude a los intelectuales del momento como a una “generación fantasma”, por no

---

<sup>5</sup> CACHO VIU, Vicente: “Ortega y el espíritu del 98”. En *Repensar el noventa y ocho*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

<sup>6</sup> GULLÓN, Ricardo: *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid, Gredos, 1969.

<sup>7</sup> CACHO VIU, Vicente: “Ortega y el 98”. En *Repensar el noventa y ocho*, *op. cit.* Cacho Viu nos remite a una carta que Ortega escribe a Leopoldo Palacios el 14 de agosto de 1909. En el documento original la frase fue escrita en alemán.

<sup>8</sup> ORTEGA Y GASSET, José: “Competencia”. En *Obras Completas, Vol. I, op. cit.* Al día siguiente se publicó una continuación del mismo.



haber tenido maestros, así como por no decidirse a pasar a la acción. Así, concluye el filósofo su artículo diciendo

Los pueblos no se hacen por casualidad. Los renacimientos no pueden esperarse de la buena voluntad ni de las buenas promesas. La historia no contiene más que fuerzas históricas, y en ella todo se cumple por la fuerza. Frente a una, otra. Frente a una política caduca, pacifista e inerudita sólo cabe otra política novísima, áspera y técnica<sup>9</sup>.

La propuesta brevemente esbozada por Ortega recoge la necesidad de europeización (con vistas a luchar por un ideal ante la “inexistencia de España” tras el Desastre) así como el ejercicio profundo (y de raigambre histórica) de la crítica como divisa de la generación emergente. Sin embargo, al tiempo que Ortega acuñaba en este contexto la denominación “generación del 98” adjudicándosela más bien a la suya propia, Azorín se adueñaba de la misma para referirse a los intelectuales que quince años atrás, se dieron a conocer coincidiendo con la fecha del Desastre. Por ello, las incógnitas respecto a la denominación generacional son múltiples. Aún hoy, a pesar de los documentos contrastados, cuesta comprender por qué ninguno de los miembros de la que hoy conocemos como “generación del 98” denunció la apropiación indebida del término. Tampoco sabemos con certeza por qué Ortega, hombre crítico y de talante inquieto, no acusó a Azorín de usurpar la denominación por él creada. No obstante, como apunta Cacho Viu

Esa súbita transferencia del término generacional supuso, además, una grave distorsión intencional: pensado inicialmente para los que eran adolescentes en el año del Desastre –Ortega y los intelectuales de su edad agrupados en torno suyo–, conllevaba un sentido peyorativo, de convocatoria cara al futuro; aplicado en cambio, a quienes estaban al borde de la cuarentena o bien entrados en ella, adquiriría un tono retrospectivo, como de ejecutoria ganada por pasadas hazañas<sup>10</sup>.

Como veremos en los capítulos posteriores, la actitud de la generación del 98 (la que tradicionalmente entendemos como tal y a la que nos referiremos de ahora en adelante al utilizar dicha terminología) ante el Desastre y la acuñación del “problema de España” difiere de la asumida por Ortega. El filósofo madrileño optará por una

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* Pág. 606.

<sup>10</sup> CACHO VIU, Vicente: “Ortega y el espíritu del 98”, *Repensar el noventa y ocho, op.cit.* Pág. 119.

reconstrucción de la decadencia nacional desde la asunción de los límites patrios con vistas a propiciar una regeneración histórica, política y cultural.

Ricardo Gullón (cuyas aportaciones sobre la generación del 98 serán consideradas con detenimiento más adelante al analizar la relación entre el 98 y el modernismo) alude a las raíces foráneas de la renovación literaria que juega a favor de la tradición española en tanto que las influencias extranjeras son asumidas como conexiones creativas que universaliza el casticismo español.

Estas breves consideraciones nos hacen situar en el punto de mira no sólo una cuestión conceptual sino, sobre todo, una cuestión histórica que genera no pocos interrogantes. No obstante, el presente trabajo de investigación utilizará la denominación que tradicionalmente ha correspondido a la generación del 98, la extendida por Azorín. El motivo de nuestra elección se cifra en una cuestión meramente técnica, puesto que nos ayuda a diferenciar los períodos entre estos autores y Ortega para entender, de este modo, las peculiaridades de ambos. A pesar de ello, dejamos aquí anotadas estas consideraciones como apunte previo para futuras investigaciones: analizar la denominación originaria de la generación del 98 supone una relectura cultural de ese tiempo así como su aplicación a las generaciones venideras.

La vorágine política y sus derivas bélicas propiciaron una conciencia generacional revestida de elementos críticos. Pese al hilo de continuidad marcado por estos caracteres, entre los miembros de la generación finisecular también había divergencias. Y no es una cuestión baladí. Lejos de situarnos en un relato meramente anecdótico de dicha circunstancia, nos adentramos a continuación en el análisis de la vinculación entre la generación del 98 y el modernismo. De este modo, no sólo acotaremos mejor el trasfondo del 98 sino que atenderemos a un estilo particular tanto en lo que se refiere a los elementos formales como a los sustanciales. Se aspira así a atender a las derivas de la filosofía española de entonces hacia elementos novelescos para así redefinir los cauces expresivos del pensamiento español.

## 1.1- Contexto histórico-cultural

Nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta.<sup>11</sup>

El contexto del desastre colonial inaugura una España con aires de decadencia y depresión en la que, incluso, se postula la capacidad de hacer ciencia o filosofía. Frente a este pensamiento, acuñado como seña de identidad de una nueva generación, los intelectuales (no exentos de una profunda preocupación por la identidad cultural española) tratan de reaccionar ante la supuesta inferioridad científica y filosófica del país. Y es en este contexto en el que se inscriben las palabras de Unamuno citadas al comienzo de este apartado, pertenecientes al estudio *Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea*, conclusión de su obra publicada en 1913 *Del sentimiento trágico de la vida*. Mediante la afirmación apuntada, el pensador vasco trata de marcar el punto clave y diferenciador entre el modo español de hacer filosofía y el de nuestros vecinos europeos.

Lejos de complejos y herméticos sistemas, el pensamiento español se encuentra integrado en todos los aspectos de la cultura y en la vida de los hombres. No es que sea una mera sucesión de ideas diluidas en el sentir cotidiano, sino que el modo en que se presenta responde a una conciencia (influida por la tendencia vitalista del pensamiento, tal y como veremos más adelante) que comprende la filosofía desde su propia integración en la vida del hombre. Y es precisamente en esta caracterización donde radica su rigor: no se trata de responder a parámetros preestablecidos, sino de aunar la filosofía con la vida. Los autores del 98 retoman aspectos esenciales en la vida del hombre para la elaboración de su pensamiento. No obstante, el trasfondo trágico de sus propuestas marcarán una considerable distancia con un autor español especialmente interesado en la vinculación entre el pensamiento y la vida: Ortega y Gasset. El contraste entre ambas perspectivas será objeto de un pormenorizado análisis posterior. La filosofía española bebe de la literatura de su tiempo. Y es que, la palabra narrada también se hace eco de los problemas filosóficos que ocupan a la

---

<sup>11</sup> UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa, 2002. Pág. 304.

Europa de la época. Como ejemplo de ello podemos apuntar las aventuras de Don Quijote, quien nos acerca a la problemática de la escisión entre la ficción y la realidad, a los entresijos de la subjetividad y del tiempo así como al problema de la razón moderna. Y este modo de filosofar es el que propiamente caracteriza a los autores del 98, cuyas obras supone un revulsivo contra la razón monocorde.

### **1.1.1.- Modernismo y 98: oposición y complementación.**

Caracterizar la generación del 98 en su relación con el modernismo resulta un tema harto complejo. Las teorías al respecto son muy variadas: desde las que sostienen que ambas corrientes se muestran como una oposición complementaria (caso de Guillermo Díaz-Plaja) hasta las que exaltan el valor literario de cada uno de estos movimientos (Ricardo Gullón). Otras, en cambio, consideran que la generación del 98 es el resultado de un movimiento pan-europeo que se extiende por toda Europa (tal y como propone Lily Litvak). Antes de decantarnos por una de estas opciones y concretar las razones para ello, nos detenemos en la consideración de cada una de ellas.

Según nos cuenta Guillermo Díaz Plaja, las relaciones entre el modernismo y el 98 se enfocan desde la oposición entre ellas. En el caso de la generación del 98, hablamos de un primado de aspectos éticos, mientras que los modernistas se ocupan de cuestiones de calado estético. Eso sí, pese a tratarse de un planteamiento centrado en cada caso en un ámbito diferente (también en lo que respecta a su manera de abordar el conocimiento de lo real) Díaz-Plaja asegura que ambos movimientos se encuentran unidos en cuanto que responden a una conciencia de crisis epocal, si bien optan por actitudes existenciales distintas<sup>12</sup>. El clima literario en torno al año 1890 se

---

<sup>12</sup> En *Modernismo frente a 98*: Madrid, Espasa, 1979, Díaz-Plaja establece como principal diferencia entre el Modernismo y el 98 la concepción del tiempo. Atendiendo a esta problemática se presentan como obras fundamentales *Essai sur les données immédiates de la conscience* de Henri Bergson y *Sein und Zeit*, de Martin Heidegger. Ambos plantean la vida como duración, en un sentido en el que la novela se establece como “correlato de esta preocupación filosófica” y tiende a caracterizarse cada vez más como “género característico de la segunda mitad del siglo XIX y de los primeros del siglo XX.” (Pág. 241). Aun así, Díaz -Plaja intenta profundizar en la cuestión al advertirnos de la diferencia entre novela y lírica.

ve afectado por una sensación de agotamiento. En este contexto surge el concepto “fin de siglo” como expresión de esa fatiga existencial. Ya en estos años, un articulista llamado N. Sentenach se hace eco de esta nueva conciencia epocal y de la vinculación de la misma con el modernismo:

A todo se extiende un movimiento que hemos dado en llamar “Modernismo”, un afán de caracterización que toca en lo extravagante, gozándose ya en reproducir aquel candor de lo primitivo y casi pueril (decadentistas), ya de lo perceptible sólo para algunos desdichados seres de sensibilidad exaltada hipnótica (impresionismo)<sup>13</sup>.

---

Si bien la primera se ocupa de la sucesión temporal, la segunda se encarga de lo momentáneo, de aquello que se erige como un instante de realidad. En este sentido, la Generación del 98 y su producción novelístico-filosófica se sitúan del lado de la temporalidad, mientras que los Modernistas se ocupan de lo instantáneo, algo propio de la lírica. La novela noventayochista se entiende, por tanto, como un fluir en el tiempo, el cual es “duración”. En este sentido se pronuncia también Baroja, tal y como recoge Díaz-Plaja: “la novela, en general –ha escrito–, es como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera. Algo parecido le ocurría al poema épico. A *Don Quijote* y a la *Odisea*, al *Romancero* o a *Pichwick*, sus respectivos autores podían lo mismo añadirles que quitarles capítulos. Claro que hay gente hábil – añade – que sabe poner diques a esa corriente de la historia, detenerla y embalsarla y hacer estanques como el del Retiro. A algunos les agrada esta limitación; a otros nos cansa y nos fastidia.” (Pág. 250). Díaz-Plaja recoge este pasaje del prólogo de *La nave de los locos*, de Pío Baroja. La edición en la que se basa es la de 1925, la publicada en *Revista de Occidente*, en la página 270.

<sup>13</sup> *Ibíd.* Pág. 5. La definición de “Modernismo” aparece, por primera vez, en la 13ª edición (1899) en el Diccionario de la Real Academia Española del siguiente modo: “Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura”. Esta definición (recogida por Díaz-Plaja en su obra, agradeciendo en notas a pie de página las facilidades que le prestó el secretario de la Real Academia Española, Julio Casares) provocó desencuentros entre los estudiosos de la época, siendo Núñez de Arce quien sostuvo que el vocablo “Modernismo” era empleado tanto en España como en el resto de Europa y que por ello merecía estar en el Diccionario de la Lengua Española, pues no era algo ajeno a nosotros. Menéndez Pelayo fue quien apuntó definitivamente esta necesidad pues, según dijo, el vocablo en cuestión aparecía ya en una de las *Cartas* de Cadalso.

Más adelante, en la decimoquinta edición, Miguel Asín añadiría un aspecto hasta entonces ignorado, siendo esta definición la que se sostendría en ediciones posteriores, concretamente en las de 1939 y 1947: “afición excesiva a las cosas modernas, con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes, literatura y religión.” (Página 8) Como nos dice Díaz-Plaja, existía un Modernismo religioso, si bien fue condenado por el papa Pío X en la Encíclica *Pascendi Dominici* de 7 de septiembre de 1907. Ambos Modernismos, el estético y el religioso, insisten en un antitradicionalismo que valora la intuición por encima de la racionalidad profesada hasta entonces.

Con el paso del tiempo, las definiciones que hasta entonces había se complementaron con otras concepciones histórico – literarias. Es así como lo recoge Samuel Gili Gaya en el diccionario *Vox*: “afición excesiva a las tendencias, gustos, etc., modernos, especialmente en artes y literatura. Corriente literaria de principios del siglo actual, cuyo principal representante fue Rubén Darío”. (Página 10)

La evolución del concepto “Modernismo” nos acerca a su propia comprensión y a su lugar en la historia. A lo largo de los años y a partir de las diferentes definiciones, el Modernismo se entiende como una actitud hacia el cambio de los tiempos, siendo así expresión de un movimiento integrador (arte, literatura e, incluso, religión) y, a la vez, el relato del epílogo existencial de la humanidad. Es por ello por lo que el concepto “Modernismo” trasciende incluso su propia definición. Así, surge para Díaz – Plaja una tendencia de carácter ético que queda recogida en el vocablo “fin de siglo”. En este momento, nos encontramos con dos tendencias claramente diferenciadas: por un lado la actitud ética

Los escritores del 98 llevan al límite el pensar sobre la temporalidad, asunto que se desborda respecto a los diques convencionales. Sus novelas tratan de acoger una expresión extremadamente vital y ordinaria: las narraciones se entretajan entre sí cuales hechos hilados, sin un principio ni final determinado. Son, por tanto, una sucesión de episodios que cuentan la historia, sin que cobre por ello relevancia el hecho de tener que completarse en un final cerrado. La vida no tiene principios ni finales establecidos, sino que es una sucesión temporal continuada que, (si acaso posteriormente) dotamos de sentido. Frente a la “duración” noventayochista como pilar de comprensión del devenir temporal, los modernistas nos introducen en lo momentáneo, en la preeminencia del instante. Se defiende la idea del *Carpe Diem*: las cosas *son* en el instante en que se manifiestan, momentos que a la vez suponen una suerte de eternidad en tanto que cada hecho se vive intensamente, como si fuera la última experiencia que nos acontece. Esta peculiar vivencia de la eternidad subyace en el transcurrir del instante, más allá de las limitaciones propias del pasado y del futuro. En el fondo, la actitud de los modernistas responde a una suerte de nihilismo que valora el trascender del presente, cuya dimensión vital va más allá de los mecanismos del tiempo. Nada es más importante que la actualidad del momento, siendo por ello por lo que el nihilismo del instante con una fehaciente voluntad de eternidad se torna esencial.

En torno a la cuestión del 98 también se pronuncia, como antes adelantamos, Ricardo Gullón en su obra *La invención del 98 y otros ensayos*<sup>14</sup>. En ella, Gullón nos habla de la primacía del valor literario en las obras de este tiempo. Según el autor, el 98 es una invención de Azorín, quien supuestamente mezcla crítica, literatura e historia en su denominación. Y es que el 98 no es, según Gullón, algo que surge de manera casual sino que responde a una renovación literaria que no sólo se produce en nuestro país, algo que también reconoce el propio Azorín<sup>15</sup>.

---

propia de los escritores de la Generación del 98 y, del otro el aspecto estético propio de los Modernistas, cuya tendencia artística busca un arte complejo.

<sup>14</sup> GULLÓN, Ricardo: *La invención del 98 y otros ensayos*, op. cit.

<sup>15</sup> Según Gullón, autores como Pedro Salinas afirman las relaciones entre el Modernismo y el 98 al decir: “el Modernismo, a mi entender, no es otra cosa que el lenguaje generacional del 98.” (*La invención del 98 y otros ensayos*. Ibíd. Pág. 9) En este sentido podemos hablar de una relación entre ambos movimientos hasta el punto de ser expresión el uno del otro. Es por ello por lo que afirma Gullón que “los escritores españoles del período se inscriben en el amplio cuadro de lo que es, no ya

Para Gullón, lo importante es atender al cómputo global de cada una de las obras, no a una actitud concreta de las mismas. Este afán de universalidad se centra, mayormente, en la comprensión de toda una actitud epocal. Cada obra supone en sí misma la manifestación de todo un sentir común, en un ejercicio de reflexión que va más allá de cada historia concreta. Es cierto que la exaltación del sentir español es uno de los elementos indispensables que conforman las obras pero, tal y como vemos a partir de Gullón, es necesario atender a la expresión completa, al nacimiento de una actitud ética desde el tratamiento estético de la realidad. Y esto es algo que trasciende a un asunto determinado, pues es así como hemos caído en

El error de particularizar lo general, considerando fenómeno castizo lo acontecido en tantas partes, ha impedido observar afinidades de fondo y exaltado diferencias de superficie.<sup>16</sup>

Siguiendo en la línea apuntada, estaríamos legitimados para suponer un nexo entre la vida (entendiéndose ésta desde su perspectiva cotidiana y ordinaria) y la intencionalidad de las obras. Éstas muestran un hilo discursivo al modo de la vida, sin principio ni fin definido sino como momentos concretos que enmarcan e hilan de forma frágil nuestra existencia. El autor no se detiene en situarnos a cada personaje o en detallar minuciosamente cada escena, sino que por el contrario las obras adquieren una dimensión vital que se cifra en la centralidad de estas cuestiones. Los personajes forman parte de la historia y sólo conocemos lo más relevante de ellos. Los escenarios se esbozan cuales paisajes impresionistas: conocemos pinceladas, intuimos sus formas y situamos en ellos a sus protagonistas, conformando todos ellos una especie de nebulosa que debe ser descifrada por los lectores. En la misma línea de transformación narrativa, la sociedad europea del momento ofrece una visión decadente y trágica de la realidad a la que se presta una especial atención.

En el año 1902 se publica la edición española de *Degeneración*<sup>17</sup>, la obra en la que Max Nordau expresa un diagnóstico de las inquietudes que en esos momentos

---

un vasto movimiento literario, sino una época marcada precisamente por esa renovación del lenguaje, indicio del cambio en la sensibilidad y en las actitudes.”(Página 9).

Gullón nos confirma la conciencia epocal a la que antes nos referimos. El error de ésta se encuentra en restar la importancia merecida a la creación de estos autores para exaltar, por el contrario, otras actitudes que, como la cuestión de la españolidad están insertas en las obras.

<sup>16</sup> *Ibíd.* Pág. 13.

<sup>17</sup> Pamplona, Anacleto Ediciones, 2004.

embargan a la sociedad europea. El prólogo de esta edición la llevó a cabo Nicolás Salmerón, quien afirma como objetivo principal de Nordau

Estudiar a la luz psiquiátrica y con el método de investigación positivista, las manifestaciones estéticas y literarias de un complejo estado de alma contemporáneo, delicado y sutil, producto de los excesos patológicos de una civilización refinada y complicada en sumo grado.<sup>18</sup>

El texto de Nordau puede equipararse a los *Essais sur psychologie contemporaine* de Bourget. Ambos responden a un intento de establecer los principios psíquicos que conforman a los autores de este tiempo, si bien existen diferencias: en el caso de Bourget, nos situamos ante un diagnóstico que parte del estudio de autores concretos en relación con la sociedad del momento. Nordau, en cambio, además de remitirnos a ciertos autores (como es el caso de Nietzsche) nos acerca a movimientos culturales que se suceden en estos años y que inciden en la conciencia de la época. A pesar de estos matices diferenciadores, ambos autores se ocupan de la cuestión del fin de siglo, ofreciéndonos un cuadro clínico que analiza la fatiga de la vida moderna. En el caso de Nordau, el “fin de siglo” está ligado a su origen francés, si bien está presente más allá de sus fronteras de origen. A pesar de las críticas que se puedan hacer en torno a este concepto, el propio Nordau reconoce que

La disposición de alma actual es extrañamente confusa, hecha a la vez de agitación febril y de triste desfallecimiento, (...) la sensación dominante es la de un hundimiento, la de una extinción.<sup>19</sup>

Y es que, en este tiempo hay, según el autor alemán, una conciencia histórica de fondo que es expresión de la fatiga y de la tristeza vital de los hombres. Es en este contexto en el que Nordau nos habla de “degeneración”, concepto que nos explica del siguiente modo:

La idea más clara que podamos formarnos de la degeneración consiste en representárnosla como una desviación enfermiza de un tipo primitivo. Esta desviación, por sencilla que se la suponga en su origen, encierra no obstante elementos de transmisibilidad de tal naturaleza, que aquel que lleva el germen se va volviendo cada vez más incapaz de cumplir su función en la

---

<sup>18</sup> DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a 98*, op. cit. Pág. 12.

<sup>19</sup> NORDAU, Max: *Degeneración*, op. cit. Pág. 5.



humanidad y que el progreso intelectual ya detenido en su persona se encuentra además amenazado en las de sus descendientes.<sup>20</sup>

El diagnóstico de Nordau nos remite a una concepción negativa. El efecto que las coyunturas históricas como las vividas en este período tienen en los hombres supone una condición enfermiza que, lejos de cifrarse en síntomas específicamente físicos, constituyen también una afección emotiva y moral que desvirtúa los mecanismos de comprensión y asimilación de lo real. A pesar de ello, Nordau reconoce que el proceso degenerativo se manifiesta en los hombres a partir de estigmas físicos e intelectuales que comparten como origen la satisfacción de los instintos. La situación a la que nos referimos nos conduce a una “filosofía de la renunciación” que supone un alejamiento del mundo así como la exaltación de una actitud quietista al modo budista. Los autores marcados por esa actitud cifrada en la degeneración epocal, se congregaban en torno a 1880 en París. El café de Saint-Michel era el escenario en el que se organizaban tertulias de intelectuales que fueron determinantes en el nacimiento del simbolismo. Los protagonistas de estas tertulias se caracterizaban por

La vanidad sin límites y la opinión exagerada de su propio mérito, la fuerte emotividad, el pensamiento confuso e incoherente, la charlería (la “logorroea” de la psiquiatría), la inaptitud completa para el trabajo serio y continuado.<sup>21</sup>

Cuatro años más tarde, muchos de estos hombres cambiaron el escenario de sus tertulias, y pasaron a ser conocidos con el nombre de “decadentes”. El mito de la decadencia es conocido desde la antigüedad: la idea de destrucción del tiempo así como el declive de los paradigmas político-sociales son propios de todo pueblo en situación de crisis. Según el autor, para comprender mejor la decadencia en la Modernidad, es imprescindible atender a la concepción del tiempo y de la historia del cristianismo. La filosofía de la historia judía y, consecuentemente la cristiana tienen un marcado carácter escatológico que, además de suponer una concepción lineal del tiempo, asumen la idea de finalidad de la historia. Ésta se nos presenta en el día del *juicio final*, día en el que en el que sólo los elegidos por Dios podrán acceder al

---

<sup>20</sup> *Ibíd.* Págs. 28-29.

<sup>21</sup> *Ibíd.* Pág. 58.

perdón de sus pecados y a la vida eterna. El acercamiento de este día supone, según Matei Calinescu, el decaimiento de los tiempos, de la realidad que puede ser corrompida por el Anticristo. Para los cristianos la decadencia se torna en urgencia, en inminencia del fin de los tiempos y de necesidad de salvación, lo cual provoca en los hombres la angustia ante la posibilidad de perdón y de alcanzar la vida eterna.

La secularización de los paradigmas anteriores nos ofrece un sentido revelador respecto a la decadencia. Si bien para los cristianos ese sentido se traduce en la urgencia por la salvación, para los modernos supone la contrapartida al progreso. En este tiempo se asume la ausencia de redención. El metarrelato divino es sustituido por el tribunal de la razón y el progreso se torna como la ambición máxima. Como dice Calinescu

El hecho del progreso no se niega, pero grandes cantidades de gente que aumentan cada vez más experimentan los *resultados* del progreso con un angustiado sentido de pérdida y alienación. De nuevo el progreso *es* decadencia y la decadencia *es* progreso.<sup>22</sup>

La decadencia es, por tanto, la otra cara del progreso, la conciencia de fracaso propia de este tiempo. Y de ello se ocuparán los autores del 98 a partir de sus novelas, introduciéndonos en la conciencia de derrota de su tiempo. Las teorías de Guillermo Díaz-Plaja y de Ricardo Gullón nos sitúan en una visión del 98 y del Modernismo como oposición, si bien en ocasiones encuentran un punto en común. A pesar de las diferencias, ambos autores nos introducen en una perspectiva relacionada en la que existe la complementación. Podríamos decir que nos acercan a un concepto integrador que vemos a partir de Lily Litvak.

Y es que, la generación del 98 también puede ser comprendida desde un carácter integrador. Tal es la aportación de Lily Litvak. Según apunta, la generación del 98 es un movimiento pan-europeo que se manifiesta como resultado de la influencia de una corriente más amplia que circula por toda Europa. Esta conjugación supone situar literatura y sociedad en un mismo plano<sup>23</sup>, algo que se inscribe en el

---

<sup>22</sup> CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*: Madrid, Tecnos, Colección Metrópolis. Pág. 158.

<sup>23</sup> Seguimos la obra de Litvak *España, 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*: Barcelona, Anthropos, 1990.

proceso de industrialización producido en España a mediados del siglo XIX. En este momento tanto la literatura modernista como la propia de la generación del 98 ofrecen una respuesta a las consecuencias de la industrialización. Mientras que los modernistas se ocupan de la belleza, del arte por el arte, los autores del 98 manifiestan una preocupación social que se cifra, también, en la exaltación del sentir hispánico.

Con Litvak vemos un análisis que no sólo concierne al plano literario sino, también a los aspectos socio-políticos determinantes de la época. Ello supone la indagación en la influencia de estos aspectos en la conformación de la identidad de los hombres de este tiempo. No podemos separar modernismo y 98 puesto que pertenecen a un mismo contexto y son, a la vez, expresión común de una situación histórica. Desde sus perspectivas autónomas, el 98 y el modernismo reintegran en sí las preocupaciones comunes. El reconocimiento de las influencias europeas en la generación del 98 así como la apertura comprensiva que se deriva de la conjunción entre modernismo y 98 supone que nos inclinemos hacia la perspectiva de Litvak. La integración de ambas perspectivas nos sitúa en un contexto común e inseparable que nos introduce en la complicada modernidad española y, en su mayor extensión, europea. Pero de ello nos ocupamos, con fruición, en el siguiente epígrafe.

---

La expresión de esta conjunción entre literatura y sociedad se cifra en el carácter propio de la época: el sentido de fracaso generacional, la visión propiamente decadente de cada uno de los personajes, la concepción del mundo como fragmento así como el consecuente refugio en el arte, son óbice de la creación como expresión de la fragilidad así como la aceptación del carácter nihilista de la realidad. Según Litvak, la crítica consideraba la literatura modernista como manifestación de la decadencia, algo que se producía porque la nueva generación se ocupaba de otras cuestiones más allá de las preocupaciones estético – literarias. En literatura, dice Litvak, “los jóvenes escritores no intentaban realizar únicamente una renovación formal, sino también de fondo, exaltando valores subjetivos e intuitivos.” (Pág. 122). Y es que, el Modernismo supuso un cambio en la concepción de la estética al asumir el carácter vital del arte.

## 1.2.- Generación del 98 y crisis de la modernidad europea.

La modernidad europea en su vertiente socio-política y, también, cultural, apenas hizo acto de presencia en España a la usanza del viejo continente. Nuestro país quedó relegado a una situación de inferioridad que supuso una creciente acentuación de las diferencias respecto a nuestros vecinos europeos. Así, en el siglo XIX, y mientras las industrias del viejo continente crecían, la economía española se vio afectada por las pérdidas coloniales. No obstante, en el último tercio de siglo, Europa experimenta un acusado decaimiento en el crecimiento industrial ocasionado por la saturación de los mercados. La solución para ello no era otra que el establecimiento de colonias, en principio en países subdesarrollados y más adelante, en otros países europeos y cristianos. A finales de siglo, el colonialismo fue mostrando sus propios límites: llegó un momento en que el continente africano era el único que quedaba por conquistar. Era la hora de buscar nuevos territorios<sup>24</sup>. Y si había un país que en este sentido destacara, ese era Estados Unidos. A finales del siglo XIX, Estados Unidos era la tierra prometida a la que los exiliados y los emigrantes llegaban arrastrados por el deseo de empezar una vida nueva. Era una tierra de oportunidades que ante la creciente población necesitaba nuevos horizontes de expansión. Y parecía que Cuba y Filipinas, ambas dependientes de España, cumplían los requisitos coloniales de los

---

<sup>24</sup> Entre noviembre de 1884 y febrero de 1885, se celebró la Conferencia de Berlín para intentar solventar los problemas derivados de la expansión colonial en África así como para resolver su repartición. Alemania sólo obtuvo Camerún, Togo y Tanganica, por lo que busca otros mercados de expansión. Los territorios de extremo oriente apenas están explotados y son ideales para el comercio, pero para asegurarse de su ocupación necesitan instalar puertos intermedios en el Pacífico que permitan tener telégrafos y bases de carbono. Y ¿qué territorio servirá de puerto? Pues ciertos archipiélagos que teóricamente pertenecen al imperio español: Carolinas, Marianas y Palaos.

La intención de Alemania de establecerse en ese territorio del Pacífico, supuso el inicio de un conflicto entre España y el pueblo germánico que fue causante de que en 1885 se enviase a dichas islas el crucero "Velasco". La decisión de dicho envío fue tomada por Cánovas del Castillo cuyo objetivo principal fue restablecer la conquista española. Ésta fue fructífera tras el Real Decreto 3 de marzo de 1885 por el que los indígenas cedieron sus derechos. A pesar de que podía preverse una solución del conflicto, los alemanes no se rindieron y, ante la necesidad de un diálogo entre las potencias implicadas así como el nulo entendimiento entre las mismas, el Papa León XIII ejerció de intermediario para, a partir de una comisión formada por ocho cardenales, decretar la soberanía española sobre las Carolinas y las Palaos así como la plena libertad del pueblo alemán para comerciar y establecer puertos intermedios en las islas de la discordia.

Las discrepancias entre Alemania y España ejemplifican el clima de una época en la cual los gobiernos encontraban en la expansión colonial un medio efectivo de obtener riquezas y poder más allá de sus propias fronteras, un tiempo en el que el poder económico de los países también era medido a partir de sus producciones de acero y hulla.

americanos. En Cuba, una oligarquía de hacendados mostraba su apoyo al gobierno español como responsables de mantener el orden público. Pero con la abolición de la esclavitud en 1880, la oligarquía de la isla no necesitaba de los españoles para someter a los esclavos. Era el momento de comenzar a caminar con independencia para poder establecer libre comercio con otros países y obtener así sus propias riquezas. A pesar de que España tenía otras colonias que defender, su preocupación principal se encontraba en el territorio cubano. La Habana se convirtió en el escenario de manifestaciones en defensa de la independencia así como de la protección española. Cuba pasa a ser un diamante en bruto por el que luchar. O al menos, así lo entendieron Estados Unidos y España, protagonistas de la Guerra de Cuba<sup>25</sup>. Tras una serie de derrotas, las fuerzas españolas quedaron aisladas y los estadounidenses quedaban victoriosos ocupando, no sólo Cuba sino también la vecina Puerto Rico. A

---

<sup>25</sup> En este contexto, el General Fitzhugh Lee consideró oportuno el envío de un buque de guerra norteamericano al puerto de la Habana para disuadir las pretensiones españolistas. Este buque era el acorazado Maine, y Madrid estaba informado de la presencia como gesto amistoso del nuevo ocupante de las aguas cubanas. Pero los días pasaban y el Maine seguía estando en la misma posición. A pesar de la aparente calma que se vivía en el puerto, el subsecretario de la Marina (y más tarde Presidente de los Estados Unidos) Roosevelt, preparaba una intervención en Cuba para eliminar la presencia española. Pero, en la gesta de su plan, un acontecimiento interrumpió toda previsión: el 15 de febrero de 1898, el Maine explotó en lo que pareció ser un accidente. La prensa sensacionalista estadounidense abogaba por la expulsión de los españoles, para ellos culpables del desastre, mientras que el propio gobierno americano justificó (a partir de la explosión) la necesidad de una guerra contra el enemigo, España.

Este acontecimiento marcó el punto de inflexión en una época de conflictos en la que la posesión colonial era sinónimo de riquezas y expansión del dominio político y cultural. Y fue también el punto de inflexión que marcó la culminación de una situación de inestabilidad en España: desde 1875 venía arrastrando una crisis socio-política que se había gestado a lo largo de todo el siglo XIX y que ahora, con la explosión del Maine, parecía no tener vuelta atrás: Estados Unidos estaba dispuesto a cualquier cosa con tal de acrecentar su dominio más allá de sus fronteras. Y España, con su seguridad ególatra y soberbia infundada subestimaba a su adversario, por lo que era el enemigo ideal. Mientras el tema de la explosión del buque estuvo en manos de los militares, sólo se hizo mención al tema en grado de catástrofe o accidente. La cuestión fue derivando en un sentido acusatorio cuando los periódicos tomaron partido y afirmaban una especie de conspiración por parte de los españoles, quienes, según la versión estadounidense, hicieron que el Maine atracase sobre una de las minas del puerto para más tarde explotar. Los españoles eran, a los ojos de la opinión pública los culpables de lo sucedido. Y es que, el papel de la prensa en estos momentos fue decisivo. La opinión pública era alimentada a favor de una guerra en pro del honor de las colonias. Mientras la gente era entretenida con noticias relevantes de la investigación, Roosevelt daba instrucciones al Pacífico para que se preparasen para atacar a las posesiones españolas. Mientras, el presidente McKinley ofreció a España trescientos millones de dólares por la compra de Cuba. El gobierno español rechazó la oferta, por lo que no quedaba otra solución para los estadounidenses para conseguir su dominio colonial: era el momento de pasar a la guerra.

El gobierno español era plenamente consciente de que Estados Unidos contaba con mayor fuerza que ellos para afrontar el inminente conflicto bélico. A pesar de ello, siguieron adelante en su obstinación. Los españoles iban sobre seguro a la guerra subestimando el poder de sus adversarios. Mientras, los estadounidenses prefirieron asegurarse su victoria y desconfiar del enemigo, siendo conscientes, al mismo tiempo, de su supremacía.

finales de 1898, y aún en guerra, la paz comenzó a gestarse y el diez de diciembre se firmó el Tratado de París, donde constaba la liquidación del imperio español: los Estados Unidos se quedaban con todo (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) a cambio de una indemnización de veinte millones de dólares.

La liquidación del imperio colonial se había producido. España había perdido todas sus colonias en un conflicto en el que no supo reconocer sus limitaciones ni luchó por superarlas ante el enemigo. El pueblo vio como sus deseos de revestirse de gloria patriótica fueron aniquilados, y la prensa y los militares tenían motivos para sentirse avergonzados por alimentar deseos de guerra y poder. El temporal había pasado y era el momento de mirar hacia adelante, pero no era fácil. La humillación por las pérdidas, el no sentirse arropado por los vecinos del viejo continente y el saberse de nuevo en la cuerda floja (sin visos de prosperidad y con una maltrecha política y economía), fueron algunos de los motivos que servían de explicación ante la apatía y la agonía del pueblo español. Y era, también, el clima en el que emergió la generación de intelectuales que asumieron como tarea (no ya sólo creativa sino también existencial), el porvenir de España, su problema, su ser. Lejos de tratarse de una cuestión meramente teórica, se convirtió en una tarea propia de su tiempo, en los cimientos de una filosofía, estética, poesía y literatura. Al mismo tiempo, fue la cuna en la que se gestaron los nuevos preceptos políticos e ideológicos. Era la generación del 98, la de Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Pío Baroja, Valle-Inclán o Azorín. Era la generación que sentaría las bases del estudio metafísico-ontológico de España y su tiempo, nuestro tiempo. En este contexto es imprescindible destacar, tal y como veremos en los próximos capítulos, la emergencia de una nueva filosofía y una nueva literatura. Ambas, -filosofía y literatura-, se relacionan de un modo tan intenso que sus límites se diluyen y generan un lenguaje y una conciencia de experimentación que se plasman en las obras de este tiempo.

La crisis del 98, cuyo germen inmediato se encuentra, como acabamos de ver, en las pérdidas coloniales sufridas por España tras la Guerra de Cuba, cuenta con orígenes ideológicos de mayor calado en la consumación de la metafísica en la modernidad. Al mismo tiempo, el contexto problemático que subyace a la emergencia de la generación del 98 no es un hecho aislado, concentrado o delimitado a nuestro país. Lo cierto es que dicho contexto no se aísla de los acontecimientos que

protagonizan la vorágine política y social del resto de Europa. La problemática característica de la generación finisecular cuenta con un amplio marco contextual que está estrechamente ligado a la crisis de la modernidad europea. Odo Marquard<sup>26</sup> es uno de los teóricos que con más acierto se ha referido al carácter problemático de la modernidad que se mantiene hasta la actualidad. Pese a que podamos considerar el fin de la modernidad y la inauguración de nuevos aires filosóficos, Marquard nos remite a la razón moderna como filtro por el que ha de pasar todo ápice de realidad. Es lo que el autor denomina “hipertribunalización de lo real”. Dicho mecanismo se remonta a los albores de la filosofía moderna, momento en el que autores como Descartes o Leibniz ensalzaron la razón como garante último de explicación, incluso, en lo que a la justificación de Dios se refiere. La modernidad hereda el problema de la vieja teodicea, la misma que con Leibniz redimió de toda culpa al creador y nos indujo a pensar que nos encontramos en el mejor de los mundos posibles. En este punto podemos traer a colación la historia de Cándido<sup>27</sup>, de Voltaire. Dicha obra es una metáfora literaria-filosófica sobre el optimismo racionalista y su plasmación en “el mejor de los mundos posibles”, donde todo ocurre según el principio de razón suficiente así como siguiendo la lógica de la relación de causalidad<sup>28</sup>. Y todo ello aderezado por la asunción del método como fundamento del pensamiento moderno<sup>29</sup>. Pero dicha obsesión por la metodología pierde su dirección con la llegada de la postmodernidad.

El método es la mediación que contribuye a favorecer la hegemonía de la razón. Nos encontramos ante un proceso restaurador: si bien en épocas pretéritas era

---

<sup>26</sup> Para desarrollar estas ideas nos hemos basado en el ensayo de MARQUARD, Odo: “*Descargos, motivos teodiceicos en la filosofía moderna*” En *Apología de lo contingente*, Valencia, Diputación de Valencia. Institució Alfons el Magnanim, 2000.

<sup>27</sup> VOLTAIRE: *Cándido o el optimismo*, op. cit.

<sup>28</sup> “Está demostrado –decía –que las cosas no pueden ser de otro modo: pues si todo ha sido hecho para un fin, necesariamente todo es para el mejor fin. Obsérvese bien que las narices se hicieron para llevar anteojos. Evidentemente, las piernas están destinadas a llevar calzas, y llevamos calzas. Las piedras se crearon para ser talladas y para hacer con ellas castillos; y así es como monseñor tiene un hermosísimo castillo: el primer barón de la provincia debe ser el que habita en la mejor mansión, y como los cerdos se hicieron para ser comidos, comemos carne de tocino todo el año. Por consiguiente, los que han dicho que todo va bien, han dicho una necedad: hubieran debido decir que todo va del mejor modo posible”. *Ibíd.* Pág. 7.

<sup>29</sup> Respecto a la obsesión moderna por el método se pronunció Ortega en su artículo “*Descartes y el método trascendental*”, En *Obras Completas, Vol. I, op. cit.* “¡El método! He aquí, señores, la palabra revolucionaria. La *prima philosophia* no es la Metafísica, sino la *méthode*. ¿Y qué es esto del método? Las palabras citadas lo dicen claramente: el método es el contenido de la investigación acerca del ser del conocimiento; es, pues, con éste y una misma cosa”. Pág. 393.

Dios el fundamento último, ahora dicho privilegio lo ostenta la razón. El problema de esta restauración es continuar negando modelos alternativos de comprensión, que no casa con la fragmentación inherente al desarrollo de la razón moderna. En el momento en el que la razón comienza a mostrar el deslinde de sí, se suceden las disciplinas del conocimiento que, lejos de respetar cada una de ellas sus límites, tienden a buscar la unidad originaria. Es así como cobran protagonismo los grandes metarrelatos que se presentan como contra respuestas a los intentos resacralizadores, tal y como sucede, por ejemplo, con el decadentismo. Éste es un claro ejemplo de la realización de la metafísica o, lo que es lo mismo, de su consumación. La estética decadentista se hace eco de la precariedad de su tiempo y reconoce sus propios límites.

El proceso al que nos acabamos de referir puede ser reflejado en el contexto del 98. Tanto España como el resto de sus vecinos europeos experimentan una acusada pérdida de valores. Al mismo tiempo, y tras la pérdida de legitimidad absoluta sufrida por la razón, la identidad de los hombres de la época queda en suspenso. En un mundo que ha perdido todo su significado, el desencantamiento contrasta con el irreal optimismo que resiste en las trincheras. Es el marco de la consumación de la metafísica, el mismo en el que las exigencias legitimadoras quedan en suspenso. La Europa y, por ende, la España finisecular vislumbran la pérdida de sentido de los valores supremos. El hombre se ha emancipado de la interpretación tradicional de la historia, aunque dicha actitud contrasta visiblemente con la realidad socio-económica de su tiempo. A pesar de las fracturas de la razón y su manifestación en la cotidianidad del pueblo español, la tendencia hacia la unidad como símbolo de fuerza y poder se instala en el ideario español. La expansión colonial gana terreno frente al desarrollo político, económico y cultural. Y es en esa época en la que se produce el desastre colonial español, una muestra más de la crisis de valores de la vieja Europa.



### 1.2.1.- La emergencia de una subjetividad problemática.

La pérdida de crédito de los valores superiores implica, según Pedro Cerezo, un claro emerger de la subjetividad. Ello supone la progresiva transformación antropológica de la filosofía: “el hombre se emancipa y asume la creación del mundo humano mismo”<sup>30</sup>. Es el momento de someter a crítica toda deidad superior, la misma que sufrió el intento de justificación racional propia de la modernidad. Y es pertinente, dentro del contexto problemático en el que nos encontramos, acoger el proceso nihilista propio del curso de la historia.

Pero en esa tesitura también surge otro peligro derivado de un dominio omnímodo de la razón: el problema de la restauración de la metafísica. En este sentido, a partir de la racionalidad se pretende restablecer la unidad, tendencia que implica el riesgo de volver a las explicaciones univocas aplicadas a cada esfera del conocimiento. Como contra respuesta nos encontramos con el decadentismo como intento de abstracción marcado por una clara dinámica nihilista, esto es, destitutoria de las ínfulas de una razón absoluta. De este modo se pretenden superar las tendencias resacralizadoras a la par que se asume el carácter fragmentado de la realidad, su contingencia y su escisión interna. En lo que se refiere al estudio de la modernidad suspendida, Nietzsche se erige como portador de una filosofía esencial. En referencia a dicho contexto problemático afirma que

Si esta no es una época de declive y debilitación de las fuerzas vitales lo es, por lo menos, de tentativas insensatas y arbitrarias, y es probable que de un exceso de experimentos fracasados surja una impresión general de decadencia, y quizá la cosa misma; la decadencia<sup>31</sup>.

El concepto de “decadencia” constituye uno de los pilares esenciales en los que se sustenta la Europa de finales del XIX. La decadencia hace referencia a la debilidad y la ruina constitutivas de este período; si bien no podemos aislar su influjo del devenir propiamente histórico que arroja como saldo la conciencia de un fracaso. La Europa de fin de siglo se encuentra inmersa en un marco ampliamente

---

<sup>30</sup> CEREZO GALÁN, Pedro. *El mal del siglo*, Granada, Universidad de Granada, 2003. Pág. 321.

<sup>31</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *La voluntad de poder*, Madrid: Edaf, 2007. Pág. 74.

problemático. La decepción ante el fracaso de las revoluciones liberales y del racionalismo justifican en parte la desilusión ante la modernidad. Unamuno se refirió a ello mediante la expresión “fatiga del racionalismo”, que según Cerezo Galán expresa el

Cansancio, decadencia, declive de una cultura racionalista, que no puede fundar sus propias esperanzas ni compensar los esfuerzos que exige para su mantenimiento. El hombre reflexión se impone al hombre voluntad o deseo<sup>32</sup>.

Las palabras de Unamuno no se enmarcan tan sólo en una reflexión contextual a nivel europeo, sino que dicen mucho de la situación que por aquellos entonces también se vivía en España. En 1930 se publica *San Manuel Bueno, mártir*<sup>33</sup>. En dicha obra Unamuno retoma el carácter incierto de la modernidad mediante la puesta en suspenso de los principales pilares que fundamentan dicha época: razón, fe y verdad. Pese a la distancia temporal con el contexto de la Generación del 98, la obra en cuestión pone en evidencia el ambiguo horizonte de comprensión de la modernidad, una temática que estará presente en toda su plenitud en la producción unamuniana. *San Manuel Bueno, mártir* cuenta la historia de Manuel Bueno, el párroco de un pequeño pueblo que mantiene sus costumbres y tradiciones. Como no podía ser de otra manera, el fervor religioso subsiste y está presente en todos los ámbitos de expresión, como es el caso de la relación entre el cura y sus feligreses. Pero la realidad difiere de las apariencias. Si a simple vista parece que nos adentramos en un relato de las bonanzas de Manuel Bueno, el trasfondo de la obra nos sitúa ante una panorámica bien distinta.

A partir de la confesión del párroco a Lázaro (personaje que encarna en primera instancia las dudas ante los principales pilares de la razón moderna) el lector se introduce en una historia cuanto menos paradójica. De cara a la sociedad, Manuel Bueno se muestra como hombre de fe, convencido de la vigencia de los relatos salvíficos. Sin embargo, la realidad es bien diferente. Tal y como le confiesa a Lázaro, su fe ha desaparecido, se muestra insatisfecha con los principios adquiridos. Ya no encuentra consuelo en las palabras que pronuncia, cada día, en sus sermones.

---

<sup>32</sup>CEREZO GALÁN, Pedro: *El mal del siglo*, op. cit. Pág. 48.

<sup>33</sup> UNAMUNO, Miguel: *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid: Alianza, 2009.

Su conciencia se ha rebelado ante su fe. Pero no hay salida. Pese a que las palabras que dirige a sus fieles están cargadas de mentiras, el párroco argumenta la dureza de la verdad y la necesidad, para ciertas personas, de permanecer en la ignorancia. Sólo así puede conservarse, en muchas ocasiones, la ilusión y las ganas de vivir

Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarles. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirían. Que vivan. Y esto hace la Iglesia, hacerles vivir. ¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de hacer tenido que nacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho. ¿Y la mía? La mía es consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío<sup>34</sup>.

Manuel Bueno se descubre como muestra de los conflictos entre los modelos de comprensión modernos y la crisis de los mismos. La actitud del párroco, que oculta su verdad a los feligreses, supone cuestionar los modelos explicativos de antaño y, por tanto, la afirmación de una realidad que cuenta con garantías, consuelo y esperanza. Asimismo, la fe es presentada, en este relato, desde una perspectiva racional que casa con los principios de la modernidad: la fe es la tabla de salvación que nos ayuda a sobrellevar el abismo de la existencia.

La visión racional de la fe, de corte moderno, contrasta con la actitud de fondo del párroco, que pone en duda los cimientos que sustentan el pensamiento tradicional. Por tanto, el personaje de Manuel Bueno encarna la decadencia de los principios propios de la modernidad. Y esta decadencia se asume desde la condición fragmentada de la realidad, cuyo relato no anhela discursos soteriológicos o salvíficos.

Si ya en este tiempo la idea de Dios fue sustituida, paulatinamente, por la fundamentación del conocimiento en la razón, ésta también comenzó a ser cuestionada en su afán por explicar la totalidad de lo real. Como hemos apuntado, en contrapartida a ello surgen tendencias cuya intención es atender a la constitución fragmentada de la existencia. En este sentido cabe destacar la emergencia del decadentismo como sentido invertido de la perspectiva racional.

---

<sup>34</sup> *Ibíd.* Pág. 35.

## 1.2.2.- Perspectivas del existir humano: decadencia e historia.

Los esquemas decadentes adquieren un protagonismo esencial en este período. Es el momento de explorar la existencia desde otras perspectivas que sobrepasan los límites impuestos por la razón. En este sentido, y en su afán por ofrecer un diagnóstico de la decadencia, podemos remitirnos a la propuesta de Paul Bourget en *Ensayos de psicología contemporánea*.<sup>35</sup> Dicha obra pretende ofrecer, desde una panorámica psicologista, una comprensión del estado decadente generalizado en la segunda mitad del siglo XIX. Lo decadente, que posee asimismo una plasmación cultural, es susceptible de ser aplicado a la situación de toda la sociedad europea del momento. Es por ello por lo que Bourget afirma la existencia de una clara conexión entre los rasgos patológicos de la decadencia y el desarrollo artístico que supone, en este contexto, concebir al artista como portavoz del malestar de su tiempo. La voz que adopta el creador le lleva a conectar su propio malestar con el sentir general. Siguiendo la perspectiva propuesta, el estilo decadente ofrece unidad de ideas. Éstas quedan recogidas en un mismo libro, a la par que muestran su propia independencia. De este modo conservan su vigencia y valor.

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot.<sup>36</sup>

Bourget realiza un diagnóstico de su tiempo a partir de los autores más controvertidos, los mismos que se adaptan al estilo decadente. La literatura se entiende, entonces, como expresión de la experiencia, como acogida de la fragilidad y la contingencia de los hombres. Es por ello por lo que guarda estrecha relación con el estado anímico, que supone, a su vez, el establecimiento de una generalización teórica. Y es que, como dijo Bourget,

---

<sup>35</sup> BOURGET, Paul: *Essais de psychologie contemporaine: études littéraires*, France: Gallimard, 1993.

<sup>36</sup> BOURGET, Paul: “un estilo de decadencia es aquél en el que se encuentra la unidad sin pausas, dando paso a la independencia de la página en la página, donde la página se descompone para dar paso a la independencia de la frase y la frase para dar paso a la independencia de la palabra” *Ibíd.* Pág. 14.

Ce que les écrivains contemporains qui font métier d'analyser les livres d'hier ou d'aujourd'hui, découvrent et affirment, ce sont les lois de la sensibilité ou de l'intelligence. Ils travaillent au moyen des littératures à une histoire naturelle des esprits. Les uns, comme Sainte – Beuve le disait lui – même, précédent à la manière des botanistes et décrivent soigneusement des échantillons divers de la flore intellectuelle, sans aboutir à des conclusions théoriques sur cette flore elle – même et ses origines. D'autres, au contraire, et c'est le cas de M. Taine, procèdent par voie de vérification. Leur point de départ est une hypothèse sur la pensée, et l'histoire littéraire est pour eux comme une immense expérience instituée par la nature, grâce à laquelle ils élucident et précisent leur généralisation théorique<sup>37</sup>.

La propuesta de Bourget nos hace comprender la conjunción entre lo personal (en este caso el estado anímico del autor y su plasmación en la obra) y lo universal (como reflejo de la perspectiva individual en la sociedad) Todo ello supone, a su vez, la pertenencia del hombre a la historia. A este respecto podemos traer a colación un texto de Unamuno del año 1925 titulado *Cómo se hace una novela*<sup>38</sup>, donde el escritor vasco trata de exponer los que, a su juicio, son los rasgos esenciales de un texto narrativo. Unamuno incide en la relación entre el autor y su trabajo hasta el punto de considerar éste como parte de la biografía. Como consecuencia de ello nos encontramos con la eternización e, incluso, la confusión entre ficción y realidad. Así se pregunta Unamuno si acaso

¿No son, en rigor, todas las novelas que nacen vivas, porque: a) se nace y se muere vivo, b) se nace y se muere muerto, c) se nace vivo para morir muerto, y d) se nace muerto para morir vivo. Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo<sup>39</sup>.

La propuesta de Unamuno incide en la puesta en suspenso de los esquemas tradicionales con la intención de acoger otros discursos acordes con el contexto de crisis. La razón novelada de este tiempo acoge la posibilidad de concreción de lo

---

<sup>37</sup> “Los escritores contemporáneos que tienen por oficio analizar los libros de ayer y de hoy, descubren y afirman que son las leyes de la sensibilidad o de la inteligencia. Trabajan por medio de las literaturas a una historia natural de los espíritus. Los unos, como Sainte-Beuve dijo, proceden según las formas de los botánicos y describen cuidadosamente varias muestras de la flora intelectual, sin llegar a conclusiones teóricas sobre esta flora y sus orígenes. Los otros, por el contrario, es el caso de M. Taine, proceden por vía de verificación. Su punto de partida es una hipótesis sobre el pensamiento y la historia literaria, que es para ellos como una gran experiencia instituida por la naturaleza, gracias a la cual dilucidan y precisan su generalización teórica”. *Ibíd.* Pág. 13.

<sup>38</sup> UNAMUNO, Miguel: *Cómo se hace una novela*: Madrid, Alianza Editorial, 2009.

<sup>39</sup> *Ibíd.* Pág. 91.

universal en cada hombre, y es en torno a ello como se constituyen las historias, las narraciones de la realidad fragmentada de cada hombre. Cada palabra recoge las experiencias más íntimas de sus actores y de sus creadores, de esos autores que construyen mundo asumiendo la debilidad y la fragilidad propia de su tiempo. Se difumina, así, la separación entre ficción y realidad.

En 1914, año esencial en la afirmación de la híbrida conjunción entre novela y filosofía, Ortega y Gasset publica *Ensayo de estética a manera de prólogo*<sup>40</sup>. En él presenta una perspectiva de comprensión similar a los ejemplos tratados anteriormente. Afirma el filósofo madrileño que “el arte usa de los sentimientos ejecutivos como medios de expresión y merced a ello da a lo expresado el carácter de estarse ejecutando. Diríamos que, si el idioma habla de las cosas, alude a ellas simplemente, el arte las efectúa.”<sup>41</sup> Más adelante, añadirá Ortega respecto al arte

Es la esencia (del arte) creación de una nueva objetividad nacida del previo rompimiento y aniquilación de los objetos reales” (...) “Esa cosa distinta y nueva que es el objeto estético, lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad (...) Son, pues, la superación o rompimiento de la estructura real de éstas (las cosas) y su nueva estructura o interpretación sentimental, dos caras de un mismo proceso.”<sup>42</sup>

De este modo, comprendemos la dimensión estética de lo real como una nueva forma de objetividad en la que se cuestionan los filtros de los que, tradicionalmente, se servía la razón en su sentido lógico-calculante. El arte presenta una dimensión objetiva que, si bien es diferente a la planteada por la ciencia, también nos ofrece una suerte de criterio de comprensión de la realidad: el hecho de que ésta no sea absoluta no se desliga de un punto de vista bañado de objetividad. Toda expresión artística cuenta, además de la intuición y del genio creador del artista, con una serie de parámetros entre los que podríamos destacar, por tomar un ejemplo, la pretensión de universalidad de las obras. Desde esta perspectiva, la comprensión estética de lo real cuenta con una dimensión objetiva que, lejos de afirmar por afirmar lo que tiene ante sí cuestiona todo ápice de realidad. Y es esta la base de la capacidad ejecutiva

---

<sup>40</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Ensayo de estética a manera de prólogo* En *Obras Completas, Vol. I, op. cit.*

<sup>41</sup> *Ibíd.* Pág. 678.

<sup>42</sup> *Ibíd.* Pág. 678.

del arte: la creación desde la duda, desde el propio preguntarse acerca de aquello que se sitúa ante mí, más allá de una comprensión unívoca del sentido.

Es hora de acoger estos preceptos en sus más últimas consecuencias, incluso, desde la comprensión de la historia: frente a la linealidad defendida hasta entonces, la historia pasa a ser el terreno de las contiendas ideológicas, un lugar que constantemente se escinde, se resquebraja. El propio acontecer es más que un suceder progresivo, la emergencia, la irrupción que escapa a las narraciones convencionales. La consumación de la metafísica moderna ha quedado atrás y, con ella, el carácter lineal de la historia.

### 1.2.3.- En torno a la linealidad histórica

El proceso al que nos acabamos de referir se acentúa con la tendencia liberal del siglo XIX. En este tiempo, y como producto de la fragmentación de lo real, hay un poso de insatisfacción y reivindicación del yo que busca su emancipación. Así lo explica John Burrow en su estudio *La crisis de la razón. El pensamiento europeo: 1848 – 1914*<sup>43</sup>. El planteamiento de Burrow arranca de un análisis de la literatura rusa como foco de exploración del yo emancipado a la par que elusivo<sup>44</sup>.

La conciencia epocal es uno de los epicentros de estudio de la literatura rusa. Lo importante es destacar el “yo” como un profundo interrogar que debe superar la arbitrariedad de los tiempos para recuperar la identidad en suspenso. John Burrow se hace eco de estas ideas a partir del ensayo de Nietzsche *Ventajas y desventajas de la historia para la vida*<sup>45</sup> en el cual el autor alemán pone en práctica una reflexión sobre el tiempo pasado y asimilado en relación a la inactividad. Esta conexión toma como eje principal un “yo” que ya no es la vieja unidad de la formulación trascendental. Ahora se trata de un microcosmos de exacerbada conciencia histórica. El exceso de la

---

<sup>43</sup> BURROW, John: *La crisis de la razón. El pensamiento europeo: 1848 – 1914*: Barcelona, Crítica. 2000.

<sup>44</sup> A este respecto afirma Burrow que ese yo emancipado es algo que “se diagnosticaba no sólo en términos de las condiciones externas de la vida rusa en particular, sino también como una búsqueda desconcertada e interminable del yo interior, verdadero, de cuyos indudables impulsos o principios fluiría la acción libre, guiada por voluntad propia” *Ibid.* Pág. 204.

<sup>45</sup> Citado por Burrow. *Ibid.* Pág. 251.

misma es para Nietzsche la principal enfermedad que adolece al pueblo alemán y, por ende, a Europa. La conciencia histórica petrifica el pasado, el cual es estudiado desde su propio ser encorsetado que es incapaz de generar nueva historia. Frente a esto, Nietzsche propone una comprensión del tiempo en su dimensión más vital: el pasado es mucho más que una serie de acontecimientos que se prestan a ser estudiados, puesto que ya han quedado definitivamente atrás. Se trata de hacer uso de él para la vida, de acogerlo en su dinamismo y reintegrarlo en nosotros para, así, inaugurar una identidad propia. El hombre moderno debe reorientar sus experiencias a la acción, a la creación de mundo. Además de la asimilación del pasado es necesario actuar, expresar el yo más íntimo y constitutivo de cada hombre. Pero no es una tarea fácil. El yo moderno (y aún de forma más problemática el instaurado en la postmodernidad, debe desarrollar su “yo” íntimo en el contexto de la razón, ante cuyo juez debe postrar cada una de sus decisiones. Como bien observa Burrow, gran parte de la sociología del siglo XX tiene como base para el tratamiento de la vocación y el oficio la obra de Max Weber *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*<sup>46</sup>. Para Weber es indispensable la autodisciplina como medio para realizar y desarrollar la propia vocación. Este planteamiento supone una relativización y pérdida de sentido que afectó a los valores y a la vida del hombre moderno. Al igual que Nietzsche, Weber pretende reformular un “yo” a partir de la acción, de la creación. Pero, ¿cómo podemos llevar a cabo semejante reformulación si los procesos racionalistas han quedado en suspenso?

La dimensión estética es la clave para comprender la existencia de los hombres. Según Nietzsche, la realidad se presenta como un antagonismo de contrarios. Este es el principio constitutivo de una concepción trágica de la vida, cuyo principal fenómeno de expresión se encuentra en el arte. Lo que podríamos cifrar como la “tesis capital” nietzscheana sobre el arte, la encontramos resumida en un libro de Juan Herrero Senés<sup>47</sup>, quien extrae cinco conclusiones en torno a la comprensión estética de la vida por parte de Nietzsche. En primer lugar, el filósofo del eterno retorno afirma el arte como “forma más transparente y notable de la voluntad de poder”, luego continua diciendo que “el arte debe ser concebido desde la

---

<sup>46</sup> WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*: Madrid, Alianza, 2004.

<sup>47</sup> HERRERO SENÉS, Juan: *La inocencia del devenir: la vida como obra de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*: Madrid, Biblioteca Nueva. 2002. Pág. 97.



perspectiva del artista” así como que “el arte es el aparecer fundamental de todo ente”, “el arte es el contra movimiento por excelencia que se opone al nihilismo” y, por último, que “el arte vale más que la verdad”. Estas afirmaciones recogen la esencia de la comprensión estética de la vida por parte del autor alemán, es decir, son expresión de la creación de nuevos valores y la capacidad que adquiere el hombre de vivir sin ver coartada su voluntad. Es por Nietzsche y, añadimos nosotros, también por Schopenhauer, por lo que comprendemos que el arte es

Ya desde los griegos, no meramente aquel medio del espíritu humano mediante el cual quedan aparentemente reflejados sentidos y valores, sino un precioso instrumento que permite al individuo, mediante una forma, destruir o crear éstos – ante todo en su interior, y a propósito de su propia existencia –.<sup>48</sup>

Pero digamos algo más acerca de esta comprensión estética de la vida a partir del propio Nietzsche. En *El nacimiento de la tragedia* donde el pensador alemán explica la capacidad del arte para descifrar el mundo, siendo la tragedia la esencia de este modelo de conocimiento. Y es que, para Nietzsche, este carácter trágico expresa la decadencia propia del mundo moderno, en el cual no existe ni salvación ni redención posible. Esta decadencia proviene del hecho de haber socratizado la realidad, de no haber querido reconocer su fondo trágico. La tragedia, nos libra de la decadencia en tanto que en vez de apostar por el rechazo o la inhibición, nos ofrece una contra respuesta cifrada en la afirmación ante esa realidad problemática.

Esta idea queda explícita en la contraposición existente entre los dioses griegos Apolo (expresión de la razón, la medida y la cordura) y Dionisos (expresión de la embriaguez e irracionalidad) Ambos aportan, según el filósofo alemán, una visión confrontada de la realidad del mundo. De este modo se explica la óptica trágica de la existencia, siendo lo dionisiaco contrapuesto a lo apolíneo “como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y destino”.<sup>49</sup> Nietzsche aboga por la visión dionisiaca del mundo y su realidad onírica, pero al mismo tiempo no se puede desestimar la presencia del componente apolíneo, pues ambos muestran la tensión propia del sentimiento trágico

---

<sup>48</sup> *Ibíd.* Pág. 98.

<sup>49</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 2002. Pág. 259.

de la vida, que en Nietzsche se entiende como la aceptación radical de todo lo vital, incluso en su dimensión negativa. Es esta tensión entre ambas visiones de la realidad la que conforma el epicentro de la existencia del hombre: lo vital es una tendencia constante a la bondad apolínea y, al mismo tiempo, a la embriaguez dionisiaca. Asumir sin negaciones la radicalidad de esta tensión e integrarlo en lo más profundo de nuestro ser implica aceptar el riesgo de la existencia.

A partir de todo lo expuesto, es posible afirmar que las filosofías de Schopenhauer y de Nietzsche se muestran como una manifestación de la comprensión del arte desde su dimensión cognoscitiva, tal y como se gestó en la época romántica. Así, la vida es vista desde una óptica estética que se sitúa más allá de los designios de la ciencia y de su lógica fundada en argumentos de pretendido interés irrefutable. Desde la comprensión estética, el hombre descubre un interrogar existencial que le sitúa en las raíces del propio preguntarse humano, donde el por qué abarca no sólo la totalidad de lo ente (ámbito de las ciencias y durante mucho tiempo de la metafísica) sino también la nada. La expresión estética es capaz de manifestar, desde la creación y sus obras como medios, la importancia de trascender los límites marcados de lo real para ahondar en el asombro ante la nada. A ello responden los filósofos, los artistas y los poetas, siendo éstos últimos, en palabras de Heidegger, “aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio”.<sup>50</sup>

Nietzsche nos sitúa en un contexto en el que los metarrelatos científicos al modo de la Modernidad ya habían dejado de surtir efecto. El hombre no se conformaba con saberse perteneciente a un universo descifrable en los términos lógico-calculantes propios de la ciencia. Ya decía Machado, allá por el año 1915, que “el racionalismo cartesiano tuvo, en las postrimerías del siglo XVIII, su conversión popular al absurdo en el culto de la Diosa Razón. (...) La razón se hace mística o agnóstica, todo menos racional, y ya no vuelve a levantar cabeza”<sup>51</sup> Esta falta de legitimidad de una razón sesgada es uno de los motivos que produjeron la inestable situación finisecular. El período de crisis que comenzó a partir de la segunda mitad

---

<sup>50</sup> HEIDEGGER, Martin: *¿Y para qué poetas?* En *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996. Pág. 244.

<sup>51</sup> MACHADO, Antonio. *Los complementarios*, Madrid, Cátedra, 1996. Pág. 126.

del siglo XIX y que precisaba otras respuestas, otros paradigmas que se hicieran eco del contexto histórico-cultural emergente de dicho contexto problemático: nos referimos a un modelo desligado del cientificismo hasta entonces imperante y basado en la filosofía vitalista desarrollada en el siglo XIX, la misma que evoluciona de la respuesta romántica al imperio de la razón tecnoinstrumental.

Todo este proceso supone, a la vez, una concepción de la existencia de carácter trágico. La cuestión fundamental es la apreciación y aceptación de la finitud, la debilidad y el fragmento. Los hombres de este tiempo comienzan a ser conscientes del nuevo orden, de la exacerbada preeminencia de la razón que incluso, trata de sustituir en un intento resacralizador, el papel que hasta entonces ostentaba la religión. A propósito de Nietzsche, cabe argumentar que la razón no libera el efecto trágico, sino que lo neutraliza.

La enfermedad del yo moderno es palpable en el desarrollo y el pensamiento de la época. El contexto ideológico desarrollado en Rusia –que anteriormente esbozamos a partir de John Burrow– en torno a la emergencia del yo es extensible a toda Europa. Desde 1820 hasta 1850, aproximadamente, se palpa en el ambiente la enfermedad del yo moderno que, emancipado de los relatos sacros, muestra una constante insatisfacción ante la razón. Presente en toda Europa, se hace sin embargo más evidente, en este tiempo, en Francia y Alemania. El país galo acuña el concepto de *maladie du siècle* para referirse a la conciencia enferma, la misma que trata de emanciparse de los designios de la razón. La única esperanza posible consiste, según John Stuart Mill en la postura heroica del liberal, que construye el “yo” desde la autonomía y la libertad. De este modo, los designios de la mayoría no son constituyentes en el desarrollo del concepto de identidad. Mill era afín a las ideas francófilas, motivo por el cual se propuso introducir en Inglaterra ciertas tendencias europeas de pensamiento. El propio Mill experimentó una crisis vital relacionada con la ruptura respecto al utilitarismo inglés heredado. Él mismo explicó la apatía y la falta de voluntad y deseo como síntomas de su período más crítico y conflictivo. La efervescencia del pensamiento propia de estos años, tiene como protagonista inmediato el inconsciente. A mediados del siglo XIX, surge una tendencia intelectual que no sólo apela a la razón sino que ahora la ciencia, hija de su buen uso, se

convertía en la piedra de toque de todo certero pensar humano. Es el tiempo en el que el positivismo pretende dar cuenta certera de todo ápice de realidad.

La tendencia científicista del siglo XIX cuenta con contra respuestas, tal y como sucede con la propuesta de Henri Bergson. La réplica del autor francés responde a la conjunción entre la tendencia romántica (que antepone el sentimiento a la reflexión) con la metafísica. Es decir, nos encontramos ante una propuesta híbrida que abre las puertas a la subjetividad y, en el caso de Bergson, a la intuición. Así, la filosofía de Bergson pone barreras a la creencia positivista para centrarse en el alma y la vida como ejes fundamentales de la nueva reflexión, la misma que trata de prescindir de mediaciones para ir a “la cosa misma” mediante la intuición<sup>52</sup>. La perspectiva de la inteligencia que nos propone Bergson supone descubrir que el significado de la existencia es libertad, aunque “no lo ha hecho dominándolo y estabilizándolo conceptualmente, reconociendo lo real como racional, sino proyectándose en el flujo como intuición y voluntad.”<sup>53</sup> Con Bergson nos acercamos al inconsciente a partir de la trascendencia de los propios límites de la inteligencia. No estamos ante la comprensión de la misma en su sentido conceptual, sino en un *fluir* que penetra todos los ámbitos de la conciencia hasta llegar a los planos más ocultos. Mediante la intuición, alejada de la pura intención práctica, el hombre descubre la libertad. Estamos ante un yo que se autocompleta y que es producto de todo su ser, desde los acontecimientos pasados hasta los recuerdos que parecían olvidados. La subjetividad emergente exalta su individualidad hasta el punto de tender hacia una ética de carácter heroico. En la época moderna, esta concepción supone, según algunos teóricos como Burrow, una propuesta contraria a la “decadencia”, que generalmente se asocia a personas cultas que frecuentaban un ambiente relacionado con el arte. En este contexto se aplica el concepto de “degeneración”.

---

<sup>52</sup> En 1889, Bergson publica *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. En esta obra, el autor busca explicar el comportamiento del hombre desde unos principios propios que difieren del modo de la ciencia. El autor nos habla del tiempo humano como “duración interna”. Esta condición temporal se hace patente mediante los “datos inmediatos” percibidos por la conciencia. El carácter temporal que determina la inmediatez en que se presentan estos datos es definido por Bergson como “duración”, que se erige como parámetro indispensable para comprender la vida. Los “datos inmediatos” son, además, intuitivos, por lo que la intuición es esencial en la percepción de la conciencia y nos proporciona datos que poco tienen que ver con los que nos ofrece el mundo material.

<sup>53</sup> MACHADO, Antonio: *Los complementarios*, *op. cit.* Pág. 230.

Bourget, tal y como ya hemos apuntado anteriormente, nos introduce en el sentido estrictamente psíquico de la degeneración. No obstante, dicha categoría exige una mirada amplia que extiende su eco hacia autores de marcado carácter vitalista. Tal es el caso de Nietzsche y su concepto de historia, como ya hemos apuntado. Además de Bourget, el tratamiento de la decadencia cultural no puede pasar por alto a Nietzsche, cuya obra acoge este concepto no sólo en una dimensión estrictamente contemporánea sino, también, en sus aspectos más clásicos: la dialéctica de Sócrates, la culpa cristiana o la dimensión espiritual de las obras de Platón. Estos son algunos de los elementos que constituyen, para Nietzsche, la enfermedad de Europa, ese *maladie du siècle* del que hablaban los franceses.

Como ya vimos anteriormente, dentro del contexto histórico-cultural en el que nos encontramos inmersos, son Nietzsche y Schopenhauer (de quienes nos ocuparemos con detenimiento más adelante) los autores que, principalmente, proporcionan las claves de comprensión de la evolución de la novela hacia una correlación con la filosofía. No obstante, en lo que sigue nos detendremos en las aportaciones de ambos filósofos para así comprender el alcance de estas ideas que encuentran su base en un discurso afirmativo cuya base trágica se erige como revulsiva de la decadencia.

#### **1.2.4.- Novela, tragedia y aceptación del fracaso.**

El contexto histórico anteriormente esbozado nos introduce en una panorámica convulsa en la que la tragedia ostenta un destacado papel. Cuando aludimos a la tragedia nos referimos a ella en su sentido más amplio: desde su caracterización como actitud vital hasta su manifestación como género literario, la tragedia se torna esencial para una regeneración que busca nuevos cauces expresivos acordes con la realidad de su tiempo. La concepción existencial inaugurada en este marco histórico se hace cargo de la historia de su propio carácter problemático: desde su ser fragmentado comprendemos cómo ésta no puede rehacerse constantemente,

aunque sí se transforma su concepción. Así nos lo cuenta Terry Eagleton<sup>54</sup>, quien se hace eco del carácter trágico de las coyunturas históricas como elemento común al devenir de los tiempos. Dichas coyunturas no implican un escenario único, es decir, no son contextualmente específicas en tanto que se pueden extender a otros lugares. Esta cuestión es recogida por Eagleton bajo el concepto de “pensamiento transhistórico”, que nos remite a la dificultad de cambio de ciertos caracteres que se suceden y repiten a lo largo de la historia.

La concepción trágica de la existencia a la que nos remite Eagleton nos hace ver cómo esta caracterización se encuentra presente también en los modelos expresivos. La naturaleza humana tiene un fondo trágico que aúna preocupaciones a

lo largo de la historia. Es común la aficción por el dolor, la muerte, el envejecimiento y todas aquellas cuestiones que aluden a la brevedad y la fragilidad de los hombres. Son, como nos dice Eagleton, “continuidades culturales” que afectan a nuestro modo de percepción y de expresión. Desde esta perspectiva podemos comprender la tragedia como medio de aceptación de la finitud y la debilidad que nos embarga, siendo estos principios la base de poder que nos enfrenta a la opresión.

El arte de la tragedia rechaza toda hybris culturalista o histórica y nos centra en su dimensión más real, evidente y emergente en un intento por resaltar los límites y la fragilidad de la existencia humana. Es una comprensión de la existencia que afecta, incluso, al lenguaje como expresión del sufrimiento compartido:

Entre otras cosas, la tragedia puede consistir en aceptar nuestra finitud y debilidad, sin lo cual es probable que zozobre cualquier proyecto político. Pero esa debilidad es también una fuente de poder, puesto que en ella arraigan algunas de nuestras necesidades. Si esas necesidades no se tienen en cuenta, tendrán a sus espaldas una fuerza más intratable que la puramente cultural. (...) A veces esa intratabilidad es precisamente lo que necesitamos<sup>55</sup>.

La tragedia se nutre de la fragilidad, de la contingencia de los hombres. Y éste es el terreno que nos pertenece y que supone, además, “el único fundamento seguro de una ética o política efectivas.”<sup>56</sup> Además de tratarse de una cuestión de carácter personal, la dimensión trágica de la existencia se extiende a los fundamentos creados

---

<sup>54</sup> EAGLETON, Terry: *Dulce violencia: la idea de lo trágico*. Madrid, Trotta. 2011.

<sup>55</sup> *Ibíd.* Pág. 20.

<sup>56</sup> *Ibíd.* Pág. 21.

por los hombres en sociedad. Si hablamos de ética y política estamos reconociendo la influencia de la tragedia en la construcción de la identidad de los hombres que, lejos de constituir un sentido pesimista supone la aceptación de un realismo cada vez, más efectivo. Y eso es lo que hace Eagleton al afirmar que

Lo que a algunos les sugiere fatalismo o pesimismo, para otros significa esa clase de sobrio realismo que es el único fundamento seguro de una ética o política efectivas. Sólo dándonos cuenta de nuestras limitaciones podremos obrar constructivamente<sup>57</sup>.

Por tanto, a la luz de las propuestas presentadas, es constitutivamente histórica la presencia del elemento trágico como determinación de la lectura de los acontecimientos. Dicha presencia incide además en las manifestaciones que en torno a la organización de la sociedad se refieren. Es por ello por lo que aludimos a la política o a la construcción de una ética de convivencia como estructuras definidas, en parte, por la conciencia trágica propia de la época. Dentro de este marco, la novela se erige como el género que mejor se adapta a la conciencia epocal hasta tal punto que, como veremos en las sucesivas páginas, reabsorbe el discurso filosófico y reintegra en sí misma los caracteres de una modernidad fracturada. La conciencia de la época nos exige crear no sólo aspectos de la realidad sino, también, nuestra propia identidad. Ésta se construye como discurso trágico, el mismo que es consciente de la ausencia de dioses. Ya lo dijo Heidegger:

La falta de dios sólo significa que ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas en torno a sí estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella. Pero en la falta de dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado en esplendor de la divinidad<sup>58</sup>.

La ausencia de dioses aludida por Heidegger es mostrada claramente desde la poesía que, ahora, asume el reto de servir de guía en un contexto histórico problemático. Podríamos apuntar a la palabra poética como creación y revelación de mundo, afirmándose, de este modo, una suerte de capacidad ejecutiva del arte en

---

<sup>57</sup> *Ibíd.* Pág. 21.

<sup>58</sup> HEIDEGGER, Martin: *Y para qué poetas*, *op. cit.* Pág. 241.

respuesta a la concepción trágica de la existencia, sin dioses y más allá de la idea tradicional de estabilidad proporcionada por la ciencia. Heidegger nos hace mención a la huida de los dioses como marco en el que el tiempo se define como “penoso” no sólo porque

Haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello. Los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático. El misterio del sufrimiento permanece velado. No se ha aprendido el amor. Pero los mortales son. Son, en la medida en que hay lenguaje. Todavía se demora un canto sobre su tierra de penuria. La palabra del rapsoda preserva todavía la huella de lo sacro<sup>59</sup>.

A la luz de lo expresado más arriba respecto a la poesía y el arte, podríamos decir que ambas ostentan un carácter inaugural “concebido siempre a la luz del hecho de “fundar”, es decir, de presentar *posibles* mundos históricos alternativos del mundo existente”<sup>60</sup>, un mundo que “la palabra del poeta anuncia y hace subsistir no es algo que “queda”, sino que es precisamente aquello que pasa y se modifica continuamente.”<sup>61</sup> Es en este sentido por lo que Vattimo afirma que

La poesía se puede definir como ese lenguaje en el cual, junto con la apertura de un mundo (de significaciones desplegadas), resuena también nuestra condición terrestre como mortalidad<sup>62</sup>.

La dimensión inaugural en torno al acontecer que llevan a cabo los distintos géneros (en principio) ajenos a la filosofía es crucial para entender el nuevo rumbo de ésta. Tal y como veníamos diciendo anteriormente, la novela se empapa de elementos trágicos, si bien como apunta Eagleton, conserva caracteres propios y esenciales. El autor se ocupa de las relaciones existentes entre la tragedia y la novela, tanto sus posibilidades como sus divergencias. Eagleton se pregunta si es posible considerar la inherencia de elementos trágicos en la novela, teniendo en cuenta que la ficción en prosa ha abandonado el lenguaje propio de la tragedia. Al mismo tiempo se establecen las diferencias entre el drama trágico y la novela. Según el autor, el

---

<sup>59</sup> *Ibíd.* Pág. 246.

<sup>60</sup> VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa. Pág. 63.

<sup>61</sup> *Ibíd.* Pág. 66.

<sup>62</sup> *Ibíd.* pág. 67.



primero de estos géneros “destila algún momento puro de crisis de lo vulgar de la vida que lo rodea”<sup>63</sup> mientras que la novela constituye una especie de “sociología imaginativa que devuelve esos momentos intensos, aislados, al flujo y reflujo de la historia.”<sup>64</sup> En ambas se muestra la toma de contacto con la realidad de la existencia, con su cotidianeidad, si bien en el caso de la novela la intensidad del momento se inserta en el propio curso de la historia narrada.

Eagleton afirma que la novela es asunto de Khronos, o lo que es lo mismo, del paso gradual del tiempo histórico. En el caso de la tragedia, estamos ante un asunto de Kairos o de tiempo cargado, imbuido de elementos críticos. A pesar de las diferencias, en relación a la novela podemos establecer elementos propios de la tragedia en cuanto que acoge la carga de crisis y se hace eco de juicios que recogen elementos trágicos. La novela se presenta como narración de lo cotidiano, de lo que incluso puede ser considerado como vulgar. Si la tragedia trata de relegar a un segundo plano estas cuestiones, la novela las retoma en un ejercicio de ser voz del abismo, de la dimensión fragmentaria de lo real. Tanto la tragedia como la novela abordan la cuestión de la crisis, y en el caso de ésta última se reconocen en ella derivas hacia la asunción de los elementos más frágiles de lo real:

Casi hasta finales del siglo XIX, un género que había luchado por evitar la tragedia en nombre de lo moralmente inspirador sucumbe a ella a escala dramática, como el orden de la clase media que lo alimentó pasa su cenit histórico y entra en la larga edad de hielo del siglo XX<sup>65</sup>.

Según lo apuntado anteriormente podemos determinar que la concepción trágica de la existencia queda subsumida en la novela. Dicho género recoge la esencia de la enfermedad de su tiempo y se hace cargo de la condición abismática de lo real. En este sentido se pronuncian los autores de la generación del 98. Éstos que acogen estos principios y adoptan la evolución de la forma novelada para, así, contar la historia del fracaso o, lo que es lo mismo, la otra cara del progreso.

---

<sup>63</sup> EAGLETON, Terry: *Dulce violencia: la idea de lo trágico*, op. cit. Pág. 240.

<sup>64</sup> *Ibíd.* Pág. 240.

<sup>65</sup> *Ibíd.* Pág. 243.

### 1.3.- Apuntes sobre la renovación de la novelística española a comienzos del siglo XX: las novelas de 1902.

El proceso secularizador de la modernidad se torna determinante en las obras de comienzos del siglo XX español. Autores como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Valle-Inclán o Azorín asumieron un discurso filosófico que supieron canalizar a lo largo de toda su producción. En el presente apartado nos vamos a ceñir a la renovación novelística de principios del siglo XX, hecho que supone un cambio en los paradigmas filosóficos de la época.

Como superación de la mimesis que presentaba la novela realista-naturalista, a principios del siglo XX, y con motivo de la crisis del positivismo, surge un nuevo modelo de comprensión de la realidad. Estos paradigmas se traducen en una nueva tarea creativa que diferencia dos tipos de novela: la lírica y la filosófica. La primera de ellas exige, ahora, una “dimensión poiética del lenguaje”<sup>66</sup> que cree realidades más allá de la mimesis. En el caso de las novelas filosóficas, “se exige de la novela saltar por encima de la voluntad mimética y responder adecuadamente al impulso cognoscitivo ínsito en el hombre.”<sup>67</sup> Se supera, por tanto, la tendencia narrativa en su actitud más fidedigna posible y se tiende a satisfacer los impulsos cognoscitivos del hombre, si bien los medios para ello difieren (en cierto modo) de los tradicionales. La renovación novelística en España tuvo como uno de sus primigenios puntos álgidos el año 1902. En ese momento se publicaron cuatro novelas que apostaron por la superación del canon realista y por la adopción de un discurso acorde con el devenir de los tiempos. Dichas novelas (que serán analizadas en capítulos posteriores) fueron las siguientes: *Amor y pedagogía* (Miguel de Unamuno), *Camino de perfección* (Pío Baroja), *La voluntad* (Azorín) y *Sonata de otoño* (Valle-Inclán).

Los autores de estas novelas responden al nihilismo emergente de la crisis del 98. En el caso de *Azorín*, estamos ante un aprendizaje vital con y para la actitud nihilista. Con Baroja nos situamos ante una conexión entre vida y creación que supone, a su vez, la consideración del estado crítico como lugar en el que habita el

---

<sup>66</sup> MARTÍN, Francisco José: *Las novelas de 1902*. Madrid. Biblioteca Nueva, 2002. Pág. 186.

<sup>67</sup> *Ibíd.* Pág. 186.

hombre. Dicha propuesta es similar a lo que nos propone Unamuno quien, al diluir los límites entre la realidad y la ficción así como

Entre el sueño y la conciencia, hará de la paradoja no tanto el ámbito de la contradicción y de la fractura de la lógica cuanto el espacio propio del hombre contemporáneo. Desde ella se configurará la multiplicidad del ser y la radical heterogeneidad del sujeto<sup>68</sup>.

En España, la corriente de pensamiento vitalista se introdujo, fundamentalmente, desde el pensamiento romántico, Nietzsche así como Schopenhauer. Dentro de este influjo es pertinente destacar a Henri Bergson, de quien nos hemos hecho eco anteriormente. La corriente vitalista asumida conlleva la génesis de una actitud filosófica, artística, literaria y socio-política que queda impregnada de un intenso afán de renovación y creación. Asimismo, surge en España una voluntad crítica que cuestiona los valores hasta entonces aceptados así como el pensamiento sistemático. El vitalismo<sup>69</sup> se manifiesta de diferentes formas, si bien los autores del 98 no se quedan en la superficie y asumen dicha corriente como algo más que una “fuerza vital irreductible a los procesos físico-químicos de los organismos”<sup>70</sup>. Los autores del 98 acogen unos principios actitudinales y de comprensión de la vida que conducen a asumir el riesgo existencial así como, también, el abismo generado tras la ausencia de dioses y metarrelatos garantes de salvación.

Si bien es cierto que la defensa de la voluntad irracional al modo schopenhaueriano también se hizo hueco en el pensamiento de los intelectuales del 98, es Nietzsche quien repercute más hondamente en ellos. Como ya adelantamos en el punto anterior, la metafísica de Schopenhauer es una clara expresión de quietismo, del ascetismo derivado de la superación del mundo. El mundo es para el pensador de Danzig la complementación de la representación y la voluntad, siendo la primera de ellas cuna del engaño, de la ocultación de la verdadera realidad de las cosas. Mientras que la representación responde a las preguntas de la ciencia y del conocimiento ordinario, la voluntad trata de acercarse al qué, a aquello que en terminología kantiana se corresponde con la *cosa en sí*, es decir, aquello que escapa al entendimiento humano. Es por ello por lo que la voluntad puede reconocerse como el

---

<sup>68</sup> *Ibíd.* Pág. 192.

<sup>69</sup> FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía Vol. V*. RBA, Madrid, 2005.

<sup>70</sup> *Ibíd.* Pág. 3710.

en sí del ser, que se manifiesta en un impulso de vida irrefrenable. La ilimitada voluntad de vivir supone al mismo tiempo, la afirmación de la negatividad: el querer y la satisfacción que nos produce el ansia de vida es indesligable del sufrimiento y el tedio. Nuestra voluntad nos marca nuevos objetivos que, o no siempre conseguimos o si bien los realizamos, deseamos al mismo tiempo algo nuevo que nos satisfaga, algo que nos haga escapar del tedio y del aburrimiento. Es por ello por lo que, desde la perspectiva schopenhaueriana, la voluntad de vida es una fuente de dolor. Ésta que trata de redimirse mediante el arte (vía contemplativa) así como mediante la ética y la ascética (vía práctica).

Además del mundo de la voluntad y de la representación, Schopenhauer nos remite a un tercer mundo formado por ideas platónicas. Éstas, desde su carácter eterno e inmóvil, se erigen como objeto de la contemplación estética. En el mundo de las ideas platónicas no hay lugar para el dolor, puesto que la voluntad ha pasado a un segundo plano para dar protagonismo a la pura representación. Así, el arte se entiende como una especie de catarsis que nos libera momentáneamente del dolor al tiempo que nos aleja de la esclavitud ante la voluntad. La ascética sería la solución para acallar nuestra voluntad y llegar al verdadero conocimiento de sí más allá del dolor y del tedio. La metafísica de Schopenhauer tiende, por tanto, al ascetismo como liberación definitiva para el hombre de la esclavitud de la voluntad, de ese en sí de nuestro ser cuyo afán de vida es absoluta e ilimitada. Mediante la ascética, el hombre se desprende de aquello que le produce sufrimiento y que le aleja del conocimiento de sí y de los otros.

Los autores noventayochistas se dejan seducir por el quietismo último de la metafísica schopenhaueriana. Unamuno, Baroja y Azorín conceden gran importancia a la temática de la voluntad, cuya base es compartida por las lecturas, tanto del escritor de Danzig, como por las de Nietzsche. Tras la crisis de fin de siglo, el clima literario español se deja influir por el pesimismo schopenhaueriano. En un contexto de penuria y desolación, el único medio de escapar nos lo ofrece la ascética, el silencio de una voluntad irrefrenable que en el fondo sólo nos conduce al dolor. Y es que, los escritores de fin de siglo mostraban en sus obras una clara escisión entre la vida y la razón, conflicto éste que sumerge al hombre en una situación de fracaso que le aboca

a la abulia y el tedio como síntomas de enfermedad vital.<sup>71</sup> Schopenhauer se convierte en el pensador clave para comprender el dolor universal como componente esencial de la vida. Y es éste un elemento clave en la producción literaria de los escritores de fin de siglo, para quienes el dolor no se puede eliminar y la felicidad plena es imposible.

El hombre que nos propone Schopenhauer y que en un primer momento aceptan los noventayochistas es el único capaz de asumir voluntariamente el sufrimiento y el tedio. Luego se pretende tratar de anular la voluntad y alcanzar el quietismo último y ascético que otorga de sentido a la existencia: sólo así es posible trascender los límites del fenómeno y superar el abismo infranqueable entre nuestro propio ser y el de los otros. Esta voluntad silenciada hace llegar al hombre al verdadero conocimiento de sí y percibir su propia identidad. La tendencia quietista de la metafísica schopenhaueriana contrasta con la propuesta transvaloradora de Nietzsche, manifiesta en las palabras de Zarathustra, el profeta persa a través del cual Nietzsche pretende salvar la decadencia alcanzada por la humanidad mediante la figura del superhombre. Zarathustra es la voz de la transmutación de los valores asumidos a lo largo de la historia. Nietzsche se pregunta qué es una valoración moral y a qué hace referencia. La respuesta está bien clara para el pensador alemán: “la valoración moral es una interpretación, una explicación definitiva”<sup>72</sup>, siendo lo moral “un sistema de valoraciones que se relacionan con las condiciones de vida de un ser.”<sup>73</sup> La respuesta nietzscheana guarda relación con la afirmación de la inexistencia de “fenómenos morales sino meras interpretaciones de esos fenómenos. Esta misma interpretación resulta de origen extramoral. En *La voluntad de poder* donde el pensador alemán nos remite a la moral como un sistema de juicios de valor que guardan estrecha relación con el modo de ser de los hombres. En este sentido, Nietzsche diferencia los ideales positivos de los negativos, correspondiéndose el primero de ellos con una vida ascendente, mientras que el segundo responde a una vida débil. Estamos, pues, ante dos modos de entender la moral: de los fuertes y de los débiles respectivamente. Frente a esta tipología, Nietzsche apuesta por la moral de

---

<sup>71</sup> En este punto de influencia schopenhaueriana nos hemos servido de la Introducción que hace Francisco José Martín a la obra de Azorín *Diario de un enfermo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

<sup>72</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *La voluntad de poder*, op. cit. Pág. 197.

<sup>73</sup> *Ibíd.* Pág. 198.

los fuertes, la de aquellos que tienden al poder creativo existencial o, lo que es lo mismo, a la creación de su propia vida, siendo conscientes de sus errores vitales y apostando por la vivencia de cada momento, independientemente de cómo sea éste. Según Francisco José Martín en el prólogo a *Diario de un enfermo* de Azorín, la difusión de Nietzsche tanto en Europa como en España fue rápida porque ya Schopenhauer había preparado con sus ideas un suelo fértil para la filosofía. En el caso de Pío Baroja, la influencia de Schopenhauer fue determinante en su juventud, de quien adoptó “el conocimiento y la contemplación estética como antídotos de la voluntad”<sup>74</sup> si bien, la representación posterior de la voluntad “como supremo hito”<sup>75</sup> es fruto de la influencia de Nietzsche, cuyos conceptos de

Voluntad y libertad son los estímulos que Baroja en su artículo sobre *El éxito de Nietzsche* y Fernando Ossorio en *Camino de perfección* encuentran primordialmente en la obra del pensador alemán. Y eso fue Nietzsche para Baroja: un dador de estímulos, antes que un proveedor de razones o un originador de profundos motivos (...) Se trata de que el Baroja cristiano, pesimista, agnóstico y resentido, el contemplativo educado en Schopenhauer, aprendió en Nietzsche a proyectar de sí mismo y del hombre en general una contrafigura sugestiva y saludable: el individuo humano que se aferra a este mundo, viéndolo y viviéndolo afirmativamente, por obra de su sola voluntad de acción, henchido de dinamismo<sup>76</sup>.

*Camino de perfección*<sup>77</sup>, de 1902, es quizás la obra que mejor recoge la presencia del concepto de voluntad, si bien nos detendremos en ella en los próximos capítulos (al igual que haremos con las otras tres obras publicadas en este mismo año), apuntamos ahora algunas consideraciones esenciales al hilo del concepto de voluntad. El personaje principal, Fernando Ossorio es un ejemplo prototípico del hombre de fin de siglo dominado por la abulia. Ossorio presenta rasgos tanto schopenhauerianos como nietzscheanos: si bien en un principio es un hombre contemplativo que avanza hacia un ascetismo que le hace renunciar a los placeres de la vida, más tarde (al conocer a un extranjero llamado Max Schultze) entra en contacto con la filosofía de Nietzsche. Schultze (cuyo personaje es una representación de la presencia de Paul Schmitz en la vida de Baroja) le recomienda a Ossorio la

---

<sup>74</sup> SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España*: Madrid, Gredos, 2004. Pág. 356.

<sup>75</sup> *Ibíd.* Pág. 356.

<sup>76</sup> *Ibíd.* Pág. 357.

<sup>77</sup> BAROJA, Pío: *Camino de perfección*. Madrid, Alianza, 2004.

lectura de Nietzsche ante la actitud del español, quien contempla su existencia desde el tedio propio de fin de siglo: “cada día tengo motivos nuevos de horror: mi cabeza es una guarida de pensamientos vagos, que no sé de dónde brotan.”<sup>78</sup> El Nietzsche que percibe Baroja gracias a Schmitz es “compasivo y lleno de amor al hombre, abnegadamente crítico, ansioso siempre de última verdad.”<sup>79</sup> Es por ello por lo que podemos decir que en el caso de Baroja se pasa de la actitud contemplativa propia de la metafísica schopenhaueriana a la afirmación de la voluntad de poder desde la perspectiva vitalista nietzscheana. El caso de Azorín es similar. Según Sobejano, las conversaciones que éste mantuvo con Schmitz y Baroja fueron determinantes para el conocimiento de Nietzsche, si bien después lo leyó directamente. Más adelante, afirma que

Martínez Ruíz, Baroja y Maeztu empezaron a ser nietzscheístas por la urgencia terapéutica de afirmar su voluntad y la de España contra la parálisis, la abulia, el marasmo, la atonía, la postración, el nihilismo, la pasividad<sup>80</sup>.

Tanto Schopenhauer como Nietzsche son autores leídos en paralelo por Azorín, si bien la simpatía que siente por Nietzsche es mayor y permanece inamovible durante toda su vida. Así lo expresa Sobejano: “la simpatía de Azorín hacia la persona de Nietzsche pasa más allá del elogio y de la meditación sobre su obra, carácter y destino, manifestándose también en la paulatina asimilación de muchas ideas.”<sup>81</sup> Una muestra de ello es su obra de 1902 *La voluntad*, donde en mayor grado se manifiesta la necesidad de alcanzar el ideal de la fuerza propuesta por Nietzsche con su concepto de la voluntad de poder: “comprender es entristecerse; observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada...”<sup>82</sup>

El apego a la filosofía nietzscheana que muestra Azorín así como la defensa del ideal de fuerza en España (basado en la concepción de la voluntad de Nietzsche) es compartida por Unamuno y su interpretación de la locura quijotesca. Ésta antepone

---

<sup>78</sup> *Ibíd.* Pág. 81.

<sup>79</sup> *Ibíd.* Pág. 351.

<sup>80</sup> SOBEJANO, Gonzalo. *Nietzsche en España, op. cit.* Pág. 403.

<sup>81</sup> *Ibíd.* Pág. 409.

<sup>82</sup> *Ibíd.* Pág. 180.

a todo la consecución de la vocación así como la creación de mundo y la asunción del sentimiento trágico de la vida como un debate agónico entre lo vital y lo racional, si bien es cierto que, como dice Sobejano, “la influencia de Nietzsche en Unamuno existe, pero que no es la más intensa que éste padeció, pues queda sobrepujada por la de otros europeos del mismo siglo XIX: Carlyle y Kierkegaard principalmente.”<sup>83</sup> La propuesta transvaloradora de Nietzsche queda patente, sobre todo, en *Del sentimiento trágico de la vida*,<sup>84</sup> obra en la que el autor vasco trata de escapar del espíritu nihilista de la disolución al modo quietista schopenhaueriano. Esta obra de Unamuno muestra un diálogo interior que analiza la condición trágica de la existencia humana, donde la pregunta esencial no es ya por qué hay mundo, sino para qué lo hay. En este sentido, y pese a las diferencias con el pensador alemán, Unamuno se acerca al concepto de voluntad en Nietzsche al afirmar que, puesto que está a caballo entre el vivir y la razón, el hombre está enfermo, y su enfermedad consiste en tener conciencia. Nietzsche habló del hombre como un ser enfermo por los valores asumidos, y Unamuno también hace referencia a ese hombre que anhela la eternidad, que desea perpetuarse en los demás para, de algún modo, no morir. El anhelo de inmortalidad expresado por Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* se puede relacionar con la idea nietzscheana del eterno retorno como repetición de la vida en todos sus sentidos y apreciaciones. Al mismo tiempo, la afirmación de la muerte de Dios es otro de los pilares básicos en los que se sustenta la asimilación del pensamiento e incluso la actitud de Nietzsche.

El caso de Pío Baroja no es menos significativo. La influencia de Nietzsche es claramente evidente en su producción literaria, si bien sus lecturas filosóficas se extienden hasta Fichte, Kant y, sobre todo, Schopenhauer, de quien asume el pesimismo nihilista que define sus primeros años de producción literaria. Tras este periodo, Baroja asume la importancia de la voluntad creadora como respuesta a una España hundida y ahogada en el aburrimiento y en la mediocridad, quedando así su narrativa impregnada de importantes elementos filosóficos de calado vitalista que ofrecen respuesta a un hombre, que intenta identificarse con el superhombre nietzscheano.

---

<sup>83</sup> *Ibíd.* Pág. 282.

<sup>84</sup> UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*



La pervivencia de la influencia de Schopenhauer y de Nietzsche es determinante en la generación del 98 pero también en Ortega. El filósofo madrileño elabora un plan cultural en base a una teoría de la novela sin perder de vista la voluntad de acción nietzscheana, una propuesta asumida que la diferencia de la generación anterior. La teoría de la novela de Ortega parte del estudio del Quijote, de cuyo análisis nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

## II.- MEDITACIONES DEL QUIJOTE: ENTRE NOVELA Y FILOSOFÍA

El contexto histórico-filosófico esbozado anteriormente nos sitúa ante paradigmas de comprensión que afectan a todos los ámbitos posibles, si bien no se trata de una cuestión meramente externa, es decir, concerniente al mundo como otro-que-yo sino que, también, incide en la configuración de la identidad del hombre desde su dimensión individual así como desde el carácter universal que supone la idea de “humanidad”. La modernidad abrió sus puertas a un hombre que, poco a poco, iba perdiendo su unidad en aras de un desmembramiento que, lejos de verse reforzado por la razón absoluta se reconvertía en piezas en constante revisión. La transformación del hombre pasa también por la modificación del ideal de humanidad. Esta transformación fue estudiada por Diego Sánchez Meca en *Metamorfosis y confines de la individualidad*<sup>85</sup>, una obra que reflexiona sobre ciertas formulaciones modernas de la condición humana cuyas derivas nos acercan a la comprensión del yo escindido actual. Dicho “yo”, en constante reconstrucción, fue tratado por los autores del 98 y, con matices, también por Ortega y Gasset, tal y como veremos en las siguientes páginas.

La metamorfosis del ideal de humanidad es el telón de fondo del arduo esfuerzo que, durante siglos, se ha llevado a cabo por conceder legitimidad al concepto de “progreso”, una intención que durante la época de la Ilustración se sometió a examen: la razón, que entonces se mostraba crítica consigo misma, hacía acopio de sus límites al tiempo que exigía para sí una adecuación al cambio así como la adaptación al devenir de la época.

La filosofía misma de Kant concentraba esa exigencia. Ésta pasaba por concebir la humanidad desde un ideal regulador, es decir, a partir del propio esfuerzo por convertirse en dueña de sí. Entendido desde una perspectiva kantiana, el progreso cuenta con una inercia de movimiento que no se manifiesta en el individuo concreto, sino que se presenta como una abstracción, un ideal a conseguir que trata de escapar de las voluntades individuales. Como reacción a esta falta de encarnación del progreso, los románticos tienden a la subjetividad en aras de recuperar a un hombre

---

<sup>85</sup> SANCHEZ MECA, Diego: *Metamorfosis y confines de la individualidad*. Madrid. Tecnos, 1995.

perdido en la colectividad que ya no espera la reconciliación de la humanidad o lo que es lo mismo, ya no anhela su lugar en el ideario abstracto que implica el concepto de “humanidad”. Los románticos centran su interés en la vida de los individuos en vez de seguir un ideario utópico aún por realizar. De este modo, se apuesta por un hombre por construir que exige la salida de sí para descubrir, no sólo el propio yo sino el lugar que éste ocupa en lo universal como parte de la humanidad. Estamos ante una tarea ingente que escapa de la seguridad de la razón en la que el hombre moderno encuentra amparo.

Ser uno mismo –dice Sánchez Meca- quiere decir ser la pluralidad de los sí mismos que se pueden ser y que se deben llegar a ser. La identidad se hace así abierta, universal, itinerante, es decir, caracterizada por la negativa a cristalizarse en una versión única y estable de sí mismo.<sup>86</sup>

Según el autor, las posibilidades que ofrece el Romanticismo quedan conjugadas desde la dialéctica entre poesía e ironía, una fuente inagotable de creatividad que dota de equilibrio a la subjetividad que anhela el absoluto utópico. El ideal de humanidad romántico tendrá presencia en el pensamiento de Nietzsche, siendo éste quien, a la luz de lo expuesto, incorpore un importante matiz en la relevancia de las decisiones individuales como fundamento del desarrollo histórico. Si los románticos apelan a la determinación de la dinámica histórica desde el yo individual, Nietzsche da una vuelta de tuerca al argumento al afirmar que no se trata de decisiones dependientes de la voluntad del individuo sino de una lucha de intereses entre diferentes puntos de voluntad de poder. En este sentido no podemos hablar ya de autonomía del individuo sino de intereses y vínculos de lealtad que obligan al individuo “a disgregarse y a retocar constantemente el esquema de su propia identidad”<sup>87</sup>. El hombre pasa a ser, entonces, una construcción artificial en la que pierde toda su centralidad. Ya no es la medida de todas las cosas, sino que es el sujeto del mundo como experimento, siempre y cuando tenga una voluntad de aventura propia del superhombre que le lleve a resarcirse, en la medida de lo posible, de su destronamiento. La identidad, en constante estado de experimentación, subyace a los contextos en crisis, como es el caso de la España del 98. Dicho contexto recoge

---

<sup>86</sup> *Ibíd.* Pág. 18.

<sup>87</sup> *Ibíd.* Pág. 19.

(como hemos apuntado en el capítulo anterior) elementos románticos en lo que a la fabulación e idealización de lo real se refiere.

El romanticismo nos propone un hombre cuya acción se encamina hacia una identidad que fluctua entre la desintegración y su posterior reconstrucción. El superhombre nietzscheano, en cambio, se desarrolla desde su propia fractura al desplegarse constantemente, sin suelo metafísico al que aferrarse y sin aspiración de recomponer el “yo” desmembrado. Desde esta perspectiva podríamos decir que el superhombre nietzscheano está dotado de heroicidad (cifrada en su constante actividad por elaborar su identidad) y voluntad de poder, dos atributos que, a la luz de lo apuntado por Sánchez Meca, quedan en suspenso para Ortega y Gasset, cuya filosofía recoge, como veremos a continuación, la herencia de una modernidad en crisis y carente de la plenitud de antaño.

Mientras el vitalismo nietzscheano y la voluntad de poder ostentaban una mayor presencia en la Europa de finales del XIX, España seguía presa de una difícil situación política que definía el ritmo cultural, económico y social de su tiempo hasta el punto de acuñarse, de manos de la intelectualidad del 98, el concepto de “problema de España”. Pero, si ahondamos en dicha cuestión, y tal y como apunta Pedro Cerezo en su magnífico ensayo *El mal del siglo*<sup>88</sup>, estamos ante una media verdad en tanto en cuanto nos situamos ante un momento histórico convulso cuyos antecedentes datan, como mínimo, de finales del siglo XVIII. Es entonces cuando tiene lugar la primera polémica sobre la ciencia española<sup>89</sup> así como la tensión constante entre los partidarios del Antiguo Régimen y los precursores de la modernidad. Según apunta Cerezo, durante los primeros años de la Restauración el punto álgido del problema de España quedaba cifrado en una cuestión cultural. Como consecuencia del llamado Decreto Orovio de 1875, numerosos catedráticos que se negaron a asumir la ortodoxia política y religiosa del régimen fueron expulsados de sus respectivas Universidades. Fue entonces cuando se produjo la segunda polémica de la ciencia española. En esta ocasión fueron Manuel de la Revilla y Menéndez y Pelayo quienes sostuvieron un enfrentamiento importante al afirmar el primero la inexistencia de

---

<sup>88</sup> CEREZO GALÁN, Pedro: *El mal del siglo: El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Granada, Biblioteca Nueva, Universidad de Granada, 2003.

<sup>89</sup> Vid. ABELLÁN, José Luis: *Historia Crítica del Pensamiento Español*. Vol.III. Capítulo XXII. Madrid, Espasa, 1988.

nombres célebres (en comparación con el resto de Europa, donde contamos con Descartes o Galileo, por ejemplo) en el pensamiento y la ciencia española, consecuencia quizás del poder teocrático que impedían la emergencia de una ciencia propia. La respuesta de Menéndez y Pelayo no se hizo esperar, y afirmó justamente lo contrario: en España sí hay nombres propios y célebres, como es el caso de Francisco Suárez. No obstante, no es esta caracterización lo más importante, sino comprender que nuestra tradición humanista ha ido en dirección contraria a la filosofía moderna que se hacía en Europa. Menéndez y Pelayo intenta, por tanto, dar una vuelta de tuerca al centrar su discurso en la existencia y la bonanza de la ciencia española, aunque discorra por derroteros ajenos al resto de Europa. Sin embargo, el llamado “problema de España”, epicentro del pensamiento de los autores del 98 y de Ortega y Gasset, contempla otras perspectivas como la política, donde la quiebra de la revolución septembrina (en parte por la incapacidad de conjugar un programa político con la realidad social emergente), de profunda raigambre idealista (a la par que dispersa por las diferentes y desperdigadas direcciones políticas en que derivó, tales como el liberalismo, el republicanismo burgués, el socialismo o el federalismo) tuvo como consecuencias más inmediatas el desencanto y la frustración de la población española, la misma que recibió sin demasiado entusiasmo la Restauración borbónica. Una revolución burguesa mal resuelta deriva, para Cerezo, en un sistema de restauración monárquica que no hace más que empeorar el problema español de fin de siglo. En este momento nos encontramos ante tres conflictos cruciales. Por un lado, el religioso, donde la España tradicional católica está en polémica constante con la España progresista laica. Otro de los frentes abiertos es el contraste entre la idea unitarista española y el pluralismo lingüístico, sin olvidarnos, ya por último, del conflicto entre la oligarquía (como clase dominante) y los movimientos sociales revolucionarios. España se concibe, desde esta perspectiva, como un problema de alcance total y radical cuyo origen se remonta a la modernidad.

Dentro de esta vorágine política, social y religiosa, durante la Restauración se asienta una nueva clase política que, a los ojos de Cerezo y de otros estudiosos como Diego Núñez<sup>90</sup> supone el comienzo de la política positiva en nuestro país, hecho

---

<sup>90</sup> NÚÑEZ, Diego: *La mentalidad positiva en España*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

íntimamente relacionado con la llegada a España de las teorías naturalistas (como es el caso del evolucionismo) que ya circulaban por el resto de Europa. Atrás quedó la metafísica idealista como estandarte del liberalismo durante los años del sexenio. Ahora, como apunta Núñez, se produce un giro que supone el “abandono de toda actitud idealista y utopista, y repliegue hacia posturas más realistas y comedidas”<sup>91</sup> que no nos eximen, como veremos a continuación con Ortega, de los caracteres esenciales que definen la problemática española del momento. En opinión de Cerezo, si hay un “problema” de raigambre española se debe a la ausencia de una solución dogmática que ofreciera, en la medida de lo posible, una visión clarificadora de la situación. Y entre los que afirmaban fervientemente la tradición católica y los que aspiraban a una nueva España, se situaban los que se preguntaban por la esencia de su país, a veces presos del sesgo psicologista e idealista de su tiempo.

En este marco histórico que delimita una circunstancia propia para el hombre español, Ortega vislumbra una humanidad algo más apartada de la heroicidad y de la voluntad de poder nietzscheana. El ideal regulador kantiano que sitúa al hombre como dueño de sí poco tiene ya que ver con las derivas del ideal de humanidad. La subjetividad ha sido alterada y es hora de pasar a la acción mediante la suspensión de los ideales románticos así como de la voluntad trágica, al modo del 98. El ideal de humanidad ha fluctuado desde el dominio de sí hasta el desconcierto ante sí y lo otro que yo, marco en el que Ortega tratará de poner orden. Ahora se trata de reconocer las posibilidades de un hombre que, obligado por el devenir de los tiempos, trata de autorrealizarse a la par que busca el equilibrio entre su vocación y su tendencia hacia el absoluto como promesas heredadas de la modernidad. Hablamos de la conjugación entre el yo y la circunstancia, entre la identidad y su complemento de posibilidad que no se afana por residir en fantasías subjetivas al modo romántico, cuestión que, a la luz del ensayo de Sánchez Meca, es extrapolable a nuestra actualidad más inmediata:

Hoy parece imponerse un tipo de subjetividad que no se expande, que tal vez no desea expandirse ni aspira a imitar ningún modelo sino que permanece pasivamente empujada por la dinámica anónima de la vida social. Es la subjetividad que se negocia continuamente, fruto

---

<sup>91</sup> *Ibíd.* Pág. 22.

pasajero de conveniencias y de compromisos puntuales. Éste es el individuo modular, componible y descomponible.<sup>92</sup>

A lo largo de su historia, la metafísica ha tratado de imponer una subjetividad inalterable que, en el transcurso de la modernidad, quedó afianzada por el poder catalizador de una razón absoluta que parecía poder acotar y definirlo todo. Tal y como hemos visto, el propio devenir histórico se encargó de poner en suspenso unos cimientos (no tan blindados) desde los que el hombre descubría sus contradicciones e inseguridades a la par que se autodefinía como ser en lucha consigo mismo.

En el caso de España, fueron los autores del 98 (tal y como hemos visto en el capítulo anterior) quienes dieron la voz de alarma de las derivas de la nueva subjetividad. En un contexto histórico-político en crisis, los intelectuales de la época se preguntaron por el sentido y la esencia de España en aras de reconducir el sino de su tiempo. El talante trágico que subyace en los escritos de esta generación contrasta con el carácter racio-vitalista del pensamiento orteguiano, en el que a continuación nos adentramos con la intención de arrojar luz sobre su posición ante el denominado “problema de España” y el carácter histórico-filosófico del mismo. Frente a la comprensión trágica del ser de España propia de los autores del 98 se sitúa el planteamiento ofrecido por Ortega. El filósofo madrileño se encamina hacia la búsqueda de la esencia del ser español, una esencia que no radica en aspectos aislados sino que, podríamos decir, se nos ofrece como un compendio de voluntad sistemática a realizar. Y ésta última apreciación es importante pues Ortega no detiene su búsqueda en el plano teórico sino que, por el contrario, busca la realización del ideario por él propuesto durante toda su obra. A este respecto se pronuncia Ciriaco Morón en su extenso y preciso ensayo *El sistema de Ortega y Gasset*<sup>93</sup>, en el que propone cuatro núcleos teóricos en los que la concepción de la vida y el problema de España se presentan de modo diferente. En primer lugar nos encontramos con los escritos de juventud comprendidos entre 1907 y 1914. En ellos, según Morón, el problema de España adquiere un fondo de preocupación por la ciencia, la educación y la cultura. El segundo período, entre 1914 y 1920, supone la apertura del filósofo al problema de la integración entre lo espontáneo y la cultura, que se desarrolla hasta el

---

<sup>92</sup> SÁNCHEZ MECA, Diego: *Metamorfosis y confines de la individualidad*, op. cit. Pág. 24.

<sup>93</sup> MORÓN ARROYO, Ciriaco: *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

problema de la vitalidad, objeto de los escritos fechados entre 1920 y 1927. A partir de entonces, según Morón, el filósofo se centra en los proyectos históricos y en los problemas relacionados con el sentido. Este pequeño recorrido nos permite vislumbrar cómo la visión de España de Ortega va cambiando conforme su idea de la vida evoluciona.

El presente capítulo tiene por objeto el estudio de *Meditaciones del Quijote*, no sólo por ser considerada como obra capital en la producción orteguiana sino, fundamentalmente, en cuanto a la evolución de la problemática circunstancia española se refiere. Frente a la visión de mundo propuesta por los autores de la generación anterior, Ortega nos ofrece una perspectiva compiladora y activa que mira hacia Europa y el modo de filosofar que, por aquél entonces, predominaba en el viejo continente. *Meditaciones del Quijote*, como iremos desgranando en estas páginas, se erige como un libro complejo que busca la salvación de la circunstancia española desde un filosofar propio y original que toma a Cervantes como guía y mensajero de cara al pueblo español. De este modo, el filósofo amplía su mirada hacia otros modelos de expresión como la literatura o el arte, tal y como ya dejara reflejado en sus primeros escritos. En el contexto de *Meditaciones del Quijote*, la preocupación por el tema de la vida es constante. Desde la psicología, a la ciencia pasando por la filosofía y el auge de la fenomenología en Alemania, se buscan las estructuras esenciales de eso que llamamos casi sin percatarnos de ello “vida”, un concepto que para Ortega contenía limitaciones en los campos nombrados. El filósofo buscaba una atención diferente a la realidad circundante, una visión atenta al carácter cotidiano y espontáneo que poco tiene que ver con la perspectiva trascendental que ofrecían otras filosofías de la época. En lo que sigue, analizaremos los años previos a la publicación de *Meditaciones del Quijote* con el objeto de comprender su génesis así como su sentido último. De este modo, comenzamos a analizar el giro conceptual producido en el campo de la filosofía española al tiempo que nos adentramos en un punto determinante y revelador: el “problema de España”.



## 2.1- Los años previos a *Meditaciones del Quijote*.

Un siglo después de su publicación, *Meditaciones del Quijote* se ha convertido en una obra esencial para comprender el pensamiento orteguiano. Mucho se ha escrito sobre ella en un intento de desgranar la complejidad conceptual que entrañan sus páginas. Y es que, a pesar de su apariencia llana y sencilla, las *Meditaciones* encierran un mapa laberíntico cuyo fondo más inmediato es la salvación de la circunstancia española por mediación de la cultura, así como la participación activa de su generación en la política.

Como recoge Helio Carpintero en su artículo *Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote*<sup>94</sup>, el proyecto orteguiano de esos años pasaba por una profunda preocupación nacional cuya base se encontraba en la convulsa situación política vivida por la España de entonces, tal y como hemos analizado anteriormente. La preocupación orteguiana no pasaba por una mera respuesta de calado erudito, sino que se interesaba, fundamentalmente, por inculcar principios activos a la población en aras de favorecer una reforma moral de nuestra sociedad. Desde esta perspectiva, la humanidad como ideal se encontraba implicada en dicha reforma, sin dejar por ello de lado la educación. Según el planteamiento orteguiano, la acción educativa es esencial para reconducir los conflictos y la carencia de ideas del país. Esta acción, que se torna reacción en tanto que respuesta al sino de su tiempo, encuentra su plasmación más inmediata en la formación, la literatura, el ensayo y la divulgación, siendo en este punto esencial el rol desempeñado por la novela. Pero esta cuestión la dejaremos para más adelante.

La visión de España ofrecida por el filósofo madrileño parte de la inquietud ante la conflictiva realidad de su tiempo, una zozobra que se torna epicentro de toda su producción filosófica. No es una cuestión baladí la preocupación orteguiana por el sino y la problemática de España, sino que más bien se entiende ésta como una cuestión vital. No olvidemos que la niñez de Ortega<sup>95</sup> transcurrió en un período políticamente inestable para nuestro país, donde las elecciones eran una farsa y la

---

<sup>94</sup> El artículo de Helio Carpintero fue publicado en *Revista de Filosofía* Vol. 30. Núm. 2 (2005).

<sup>95</sup> ZAMORA BONILLA, Javier: *Ortega y Gasset*. Barcelona, Plaza & Janés, 2002.

Restauración contribuyó a mantener el debilitado panorama social, económico y cultural, a la par que favorecía las acciones de un caciquismo dominante que se resistía a abandonar los privilegios de los que gozaba desde la etapa isabelina. En los primeros años del régimen se forman los autores del 98, un hecho que contrasta con un país cuyo índice de analfabetismo permanecía altamente elevado. Éstas y otras carencias fueron denunciadas por los regeneracionistas así como por autores como Unamuno y Ortega.

Ya en sus escritos de juventud, Ortega consideró el problema político español como una cuestión esencial en aras de la reformulación de una sociedad débil y, en gran parte, pasiva. Como bien apunta Vicente Cacho Viu en su introducción a los textos políticos del filósofo entre 1908 y 1914<sup>96</sup>, el objetivo fundamental de estos escritos es la definición teórica de un nuevo liberalismo en base a los principios establecidos en Francia y en Reino Unido. El modelo político renovado años antes de la Primera Guerra Mundial fue la cuna de importantes avances políticos y sociales que animaron a la mayor parte de la población, si bien Ortega se preocupaba de cuestiones que traspasaban los límites de la economía. Para el joven filósofo los valores intelectuales y morales eran mucho más determinantes que los económicos y sociales. Y no le faltaba razón, pues es en base a ellos como se redirigen y reformulan los segundos, tal y como sucedía, por ejemplo, con la religión: Ortega creía que el joven socialismo español (que según apunta Cacho Viu contó con una entidad modesta hasta después de estallar la Gran Guerra) debía ir más allá de un anticlericalismo superficial y proponer una cultura activa como base de una sociedad inconformista y crítica.

1913 fue un año decisivo en el pensamiento político de nuestro autor, pues en otoño se formó la Liga de Educación Política Española, cuyo prospecto recogía las ideas esenciales del movimiento con el fin de investigar la realidad española del momento y proponer las soluciones pertinentes. Como bien reconoce Ortega,

---

<sup>96</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Textos sobre el 98. Escritos políticos (1908-1914)*. Selección de Andrés de Blas. Introducción de Vicente Cacho Viu. Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

El hecho más evidente y grave de nuestra vida nacional en los meses que corren es la manifiesta incapacidad de los viejos partidos, de las instituciones antiguas, de las ideas tópicas para prolongar su propia existencia aparente, aunque nada ni nadie viniera a combatirlos.<sup>97</sup>

El filósofo cifraba como un deber de toda la población la preocupación y la intervención en la política nacional, siendo por ello por lo que presentó la Liga como un instrumento político activo en el que la superación de la crisis ideológica era uno de los propósitos esenciales. En este sentido se abogaba por una ideología política clara y actual que debía empezar por reconocer lo que era el Estado, lo que se podía esperar de él y lo que escapaba a sus competencias. Pero no era simplemente una cuestión de definición genérica sino que pasaba por múltiples cuestiones, “en esta institución y aquella comarca, este pueblo y aquella persona, esta ley y aquel artículo. La organización nacional nos parece justo lo contrario de la retórica”<sup>98</sup>. La preocupación de Ortega por la situación española fue protagonista, también, de numerosas cartas que conformaron la correspondencia<sup>99</sup> entre el filósofo madrileño y Miguel de Unamuno. Los documentos que acreditan dicha relación epistolar se remontan a principios del siglo XX hasta la muerte del filósofo vasco, en 1936. En estas cartas se percibe una relación distendida y afectuosa a la par que crítica, pues ambos comentan entre sí las ideas y obras del otro desde un talante constructivo y respetuoso. Una de las cartas que más llama la atención, fechada en diciembre de 1917 y redactada por Ortega<sup>100</sup> recoge las impresiones de éste después de dedicar esfuerzos durante más de una década al intento de reconducir la conciencia nacional y la política de su tiempo. En ella, el filósofo apela a la necesidad de levantar una España íntima frente a la España oficial, una cuestión que, como veremos a continuación, ya está presente en su conferencia *Vieja y nueva política* y que late de fondo en las *Meditaciones del Quijote*. Dice Ortega en 1917 que

---

<sup>97</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Prospecto de la “Liga de Educación Política Española”*. En *Obras Completas, Vol. I, op. cit.* Pág. 738.

<sup>98</sup> *Ibíd.* Pág. 742.

<sup>99</sup> Nos remitimos a la edición del epistolario entre Ortega y Unamuno: *Epistolario completo Ortega-Unamuno*. Madrid, El Arquero, 1987.

<sup>100</sup> La carta mencionada forma parte de la addenda, es decir, cartas de José Ortega y Gasset a Miguel de Unamuno que no fueron enviadas y que quedaron trasapeladas entre los documentos del filósofo madrileño. La carta a la que aludimos queda cifrada por los autores como A III. Pág. 173.

La España de hoy está construida en su parte externa, periférica, por la labor de los abogados como V. dice muy bien, pero se ha dejado V. lo principal en mi sentir. ¿Y la interna? Decir que no hay España interna es una comodidad. La hay, la hay aunque horrenda, acaso es sólo, y sin acaso, un montón de todos los vicios. ¿Quién la ha hecho? Lo interior de una raza es una conciencia: la conciencia, pura forma, la pone la raza toda, el contenido de la conciencia de un pueblo se llama Ideal (grande o necio, idealista o practicista).<sup>101</sup>

El Ortega de los primeros años del siglo XX está profundamente implicado en la labor de revitalización de España. A ello se entrega fervientemente con la constitución de la Liga de Educación Política Española y al cabo se pronuncia sobre todas estas cuestiones en uno de sus escritos más importantes en lo que a la conformación de su pensamiento se refiere. Hablamos de *Vieja y nueva política*, una conferencia pronunciada en el Teatro de la Comedia en marzo de 1914. Ortega acude al lugar a hablar sobre la Liga de la Educación Política Española, una asociación que entonces cuenta con poco tiempo de existencia y en la que culmina la esperanza del filósofo por la redirección de la situación española. La política es para Ortega obra, no sólo de pensamiento sino de voluntad, por lo que no resulta suficiente un cambio de partidos y de políticos sin más sino que éstos últimos tienen que ser conscientes de la necesidad de realización de las ideas desde la voluntad de cambio. *Vieja y nueva política* recoge una de las dicotomías esenciales omnipresentes en el proyecto orteguiano. Contrapone el filósofo la “España oficial”, es decir, la que hasta entonces ocupa sus aposentos, de la “España vital”, la que está por hacer y que se concibe como el proyecto de revitalización nacional. El camino hacia ello pasa por la puesta en suspenso de todo organismo político anterior. Pero esta crítica no debe quedarse en su superficie sino que debe discurrir a partir de un ejercicio reflexivo y de voluntad que suponga una labor de conciencia generacional. Así, afirma Ortega que durante siglos las clases que han ostentado el poder de la nación no han hecho bien su labor, no tanto por casualidad sino porque España padecía la misma enfermedad que ellos. Se trata, por tanto, de una cuestión de raíz que, como hemos visto se remonta a tiempos pretéritos:

---

<sup>101</sup> *Ibíd.* Pág. 173.

No es el Estado español quien está enfermo por externos errores de política sólo, que quien está enferma, casi moribunda, es la raza, la sustancia nacional, y que, por tanto, la política no es la solución suficiente del problema nacional porque éste es un problema histórico.<sup>102</sup>

La nueva política tiene que ser un asunto histórico, es decir, tiene que ser desarrollada con seriedad, compromiso y voluntad para ir más allá del ejercicio político que hasta entonces primaba. Lejos de actuar como gestores de la vida nacional, la Liga de Educación Política Española pretende aumentar la vida nacional a la par que se procede a las labores propias de los gobernantes. Se trata de reconducir la vida española desde la política, un trabajo diario que no se resume en versos o razonamientos esporádicos, tal y como afirma el propio Ortega. *Vieja y nueva política* ofrece, por tanto, una alternativa a la España del momento y no sólo en lo que a la manera de hacer política se refiere. El ejercicio de voluntad propuesto por Ortega no se consigue sólo desde las esferas del poder, sino que es algo que atañe a cada persona y a cada pueblo. Es, por tanto, una cuestión de raigambre histórica y no sólo meramente puntual. Expresado en clave política, el fondo que persigue esta obra es reconducir y salvar la circunstancia española, la misma preocupación que late en *Meditaciones del Quijote* y que bebe de las enseñanzas recibidas en Alemania.

## **2.2.- Ortega en Alemania. Los albores de su pensamiento.**

El programa reformista expuesto por Ortega en *Vieja y nueva política* no sólo tiene un cariz político sino también pedagógico. Después del primer viaje de Ortega a Alemania (entre 1905 y 1906) la influencia de la ciencia alemana se vislumbra en su obra en un intento por conjugar ésta con el liberalismo político. Estos principios quedan expresamente recogidos en *La pedagogía social como programa político*, una conferencia impartida por el filósofo en la Sociedad “El Sitio” de Bilbao, en 1910. En ella, Ortega insta desde un principio a sus oyentes a reconocer la verdad del pueblo español, su amargura (podría decirse que como elemento característico) después de siglos de horror y el dolor heredado. España es para el filósofo un dolor profundo y

---

<sup>102</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Vieja y nueva política*. En *Obras Completas Vol. I, op. cit.* Pág. 717.

difuso hasta el punto de poner en entredicho la propia existencia de la nación al tiempo que clama su construcción desde la alegría como derecho político.

Deudora de la pedagogía de Natorp, las palabras pronunciadas por el filósofo madrileño en Bilbao muestran una severa crítica a España desde la combinación pedagogía-política. Sin rodeos y sin dilación, Ortega enuncia claramente que “España es, pues, un problema”<sup>103</sup>, al tiempo que, como hiciera años después en *Vieja y nueva política*, presenta una dicotomía en la comprensión de la vida española. Según apunta, hay dos maneras posibles de entender la patria. Por un lado tenemos la atención al pasado y la mirada hacia un presente que puede sernos grato. Es la convicción de que todo está ante los ojos, no hay más que mirar para ver y comprender lo que nos es dado. Del otro lado tenemos una idea de patria que no se concentra en su pasado y su presente sino que, por el contrario, es algo que todavía no existe y que no podrá siquiera existir si no es creada por todos y cada uno de los hombres que forman parte de ella. Patria, dice Ortega, “es precisamente el conjunto de virtudes que faltó y falta a nuestra patria histórica, lo que no hemos sido y tenemos que ser so pena de sentirnos borrados del mapa”<sup>104</sup>. España se concibe entonces como un problema político cuyo diagnóstico difiere del resto de países europeos. Si bien Francia, Inglaterra y Alemania tienen deficiencias, sus respectivas sociedades cuentan, según Ortega, con todas sus funciones esenciales así como con unos órganos de realización y práctica política en buen estado. Esta característica favorece la salud de unos países cuya realidad política es sólida y cohesionada con los intereses de la sociedad. El caso español es bien distinto. Según el filósofo, es menester que la realidad social circundante se transforme, siendo la política el instrumento capacitado para producir ese cambio o remodelación. En su discurso, Ortega dedica unas palabras directas y comprometidas hacia un elemento esencial en la reformulación del país: la educación. Como ya hemos apuntado, la conjunción entre la política y la acción pedagógica es una de las bases que sustentan la transformación de la realidad. Se busca al hombre, el sujeto de la biología misma (que es mucho más que su fisiología y su organismo) y que no se encuentra aislado, sino que forma parte de un entramado social, la humanidad: “el hombre como tal no es el individuo de la especie biológica, sino el

---

<sup>103</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *La pedagogía social como programa político*. En *Obras Completas Vol. II, op. cit.* Pág. 88.

<sup>104</sup> *Ibíd.* Pág. 88.

individuo de la humanidad. Concretamente, el individuo humano lo es sólo en cuanto contribuye a la realidad social y en cuanto es condicionado por ésta<sup>105</sup>. Este ideal de comunidad se realiza, en parte, desde la labor de la pedagogía social que bebe de la inspiración de Platón, Pestalozzi, y Paul Natorp. A partir de dicho autor, Ortega comprende que

Si educación es transformación de una realidad en el sentido de cierta idea mejor que poseemos y la educación no ha de ser sino social, tendremos que la pedagogía es la ciencia de transformar las sociedades. Antes llamamos a esto política: he aquí, pues, que la política se ha hecho para nosotros pedagogía social y el problema español un problema pedagógico<sup>106</sup>.

El programa reformista de Ortega, inspirado en parte en la obra de Natorp, se muestra a la vez político (liberalismo de raigambre socialista) y pedagógico (al modo de la ciencia alemana). En *Pedagogía social como programa político*, Ortega continúa en la senda del neokantismo con el que entró en contacto en Alemania. Esta influencia no es una cuestión baladí, sino que sienta las pautas del pensar orteguiano del momento así como el que tendrá lugar en derivas ulteriores. El filósofo realiza varias estancias en Alemania. La primera tiene lugar, como recoge Zamora Bonilla en su biografía del filósofo, entre principios de 1905 y marzo de 1906. Antes de su partida, el joven Ortega había leído *La réforme intellectuelle et morale*, de Ernest Renan. De esta lectura asumió su tesis principal: los países latinos (como es el caso de España) deben ser receptores de la moral de la ciencia por mediación de la escuela alemana. Sólo de este modo les será posible salir de la decadencia en la que se encuentran sumidos. Renan vivió los años dorados del positivismo y se dejó influir por sus principios, los mismos que revisará Ortega junto con otras tendencias filosóficas en auge en Alemania, como es el caso de la fenomenología. Apunta Zamora Bonilla que entre las incursiones literarias del joven filósofo en Alemania se encuentran Chateaubriand, Darwin, Lope de Vega y El *Quijote* de Cervantes, cuya lectura coincide en el tiempo con la publicación de *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Unamuno. En octubre de 1906 Ortega se marcha de nuevo a Alemania. Si en su primer viaje estuvo en Leipzig y Berlín, ahora recala en Marburgo, lugar privilegiado

---

<sup>105</sup> *Ibíd.* Pág. 96.

<sup>106</sup> *Ibíd.* Pág. 97.

para el estudio de la filosofía kantiana, la misma por la que Ortega había comenzado a mostrar interés durante su estancia anterior. En Marburgo entró en contacto con Hermann Cohen, quien desde 1876 era catedrático de Filosofía en la ciudad, cargo compartido por Paul Natorp desde 1885.

El neokantismo vivió una época de esplendor durante los últimos años del siglo XIX, momento en el que desde la escuela de Marburgo la conciencia era considerada el objeto principal de la epistemología. “La cosa en sí” kantiana no era cognoscible, como bien advirtió el filósofo alemán. Sin embargo, y según los principios del neokantismo, sí es posible alcanzar un idealismo objetivo cuya base radica en la realidad de los fenómenos para la conciencia. Cohen defiende con firmeza esta teoría, si bien Natorp se inclina más por el criticismo a partir de la psicología y la sociología, disciplinas en auge en aquel momento. La entrada en contacto con la filosofía kantiana y sus reinterpretaciones, supuso una nueva perspectiva en su búsqueda del conocimiento, lo cual le alejaría del subjetivismo español en aras de buscar la idea, el concepto, la sabiduría de la ciencia al modo alemán. En una carta de diciembre de 1906 dirigida a Unamuno, Ortega reflexiona sobre las posibilidades de la cultura española así como las alternativas a su decadencia. Para el Ortega de Marburgo, “la humanidad es idea”<sup>107</sup>, y dicha apuesta por lo clásico, por el espíritu de la cultura, supone una llamada a la contribución de España a la tarea humana y universal:

España tiene que desaparecer como pueblo si ha de sobrevivir de alguna manera, cuya única manera es sobrevivir como cultura. (...) Y sólo habrá cultura española cuando algunos españoles hagan cultura universal – y continúa diciendo más adelante – lo terrible en la vida española actual es que no existen los problemas vitales. Si existieran cabría pensar en hacer a unos españoles independientes de los otros; pero lo lamentable es que todos son unos.<sup>108</sup>

No obstante, pese a que Ortega abrazó la filosofía idealista, no se queda en las postrimerías de las ideas sino que busca la actuación práctica en la realidad, en la suya propia y la del pueblo español. Esta tendencia hacia la practicidad resulta de la conjugación entre política, pedagogía y actuación cultural, la misma conjunción que alimenta sus reflexiones en torno a la problemática española.

---

<sup>107</sup> *Epistolario completo Ortega-Unamuno, op. cit.* Pág. 56.

<sup>108</sup> *Ibíd.* Págs. 56 y 60.



En septiembre de 1907, Ortega regresa de Marburgo. Es a su vuelta cuando el joven filósofo continúa con la publicación de artículos en el *Imparcial* (durante sus estancias en Alemania había mandado algunos trabajos a su padre) en el que la influencia alemana y el carácter multidisciplinar de su pensamiento se hacen evidentes. Es por ello por lo que como vía de erradicación del problema español son necesarios hombres de ciencia. Sus estudios y su amplitud de miras acercan al pueblo a la cultura europea en un intento por remodelar la política, la cultura y la sociedad española. En este contexto de pensamiento, y aún bajo la influencia del idealismo y de la ciencia alemana, Ortega pronuncia la conferencia *La pedagogía social como programa político*, a la que nos hemos referido en páginas anteriores. En 1911, y una vez obtenida la cátedra de metafísica, Ortega se marcha de nuevo a Alemania para profundizar en su estudio de la filosofía idealista anterior a Kant. Allí entra en contacto con Nicolai Hartmann, también instruido en la filosofía neokantiana y atento por aquel entonces a una nueva filosofía: la fenomenología. Dicho modelo de pensamiento escapa al dominio del idealismo y del positivismo que hasta entonces se habían mantenido en auge. Ya no hacía falta dirigir la atención hacia el mundo físico, pues la experiencia que éste ofrecía no era ya instructor de leyes lógicas. Ahora, el pensar mismo estaba capacitado para acoger las esencias propias a partir de la intuición. La fenomenología pasa a centrar su atención en la conciencia pura, es decir, en el interior de la conciencia de la que ahora se comprende la vivencia del objeto en su interior. Pero veamos algunos apuntes sobre la fenomenología para pasar, así, a comprender su presencia en el sistema del pensamiento orteguiano.

La fenomenología, como veremos más adelante a propósito del pensamiento orteguiano de estos años, profundiza en la búsqueda de la verdad dejando fuera de sí la “actitud natural”, es decir, se tiene en cuenta el “a priori”, las ideas que se intuyen frente a lo existente. Las primeras tesis sobre la fenomenología de Husserl fueron presentadas por el autor en las *Investigaciones Lógicas*, donde a principios del siglo XX nos remite a una ciencia de esencias que debe actuar siguiendo los principios de un método. La publicación de *Ideas I* en 1913 fue el aposento del idealismo objetivo. Según apuntaba Husserl, la verdad como tal era la que se encontraba en el interior de la conciencia. Pero, por aquellos entonces, la perspectiva orteguiana frente a la fenomenología y al estudio de la ciencia alemana había cambiado. Como bien apunta

Pedro Cerezo, Ortega supo atacar a la perfección el problema de su tiempo, que no era otro que la superación del idealismo, si bien no estamos ante nuevas cuestiones a dejar atrás. El idealismo encuentra su consumación en la lógica hegeliana, estudiada por Ortega durante su estancia en Alemania. Desde entonces, la filosofía ha estado animada a ejercer una labor de superación del idealismo, siendo por ello comprensible la vuelta al pensamiento kantiano: el reconocimiento de los límites de la experiencia supone un revulsivo contra el absolutismo metafísico. Según Cerezo, para Ortega el neokantismo era como el positivismo en sentido estricto y tenía por objeto de aplicación todo ámbito posible, desde la práctica estética hasta el conocimiento o los asuntos concernientes a la moral. La fenomenología así como la búsqueda de la verdad al modo de la ciencia y la cultura y el intento de superación del idealismo fueron cuestiones claves en la configuración del pensamiento orteguiano y en las derivas que tomó el tratamiento del problema de España. En este punto nos preguntamos: ¿Realmente éste fue el camino elegido por el filósofo para superar el subjetivismo patrio, o fue el preámbulo necesario para el nacimiento de un filosofar propio?

### **2.3.- De la fenomenología al mundo de la vida.**

1900 fue el año en el que Husserl publicó sus *Investigaciones*. Dicha obra se convirtió en la puerta de entrada hacia un nuevo modelo de filosofía: la fenomenología. El contexto en el que surgió dicha disciplina estaba dominado por una especie de desorientación filosófica que emergió como respuesta a los desajustes del idealismo. Según apunta Julián Marías en su *Historia de la Filosofía*<sup>109</sup>, en esta época de confusión sólo algunas tendencias de corte psicologista consiguieron recuperar el protagonismo que, hasta entonces, ostentaba la filosofía. De este modo, el pensamiento quedaba reducido, a la postre, por mecanismos psicologistas que nada o poco tenían que ver con la filosofía. Frente a dicha situación Husserl expuso un método que trató de superar la dimensión psicológica en la que había derivado la

---

<sup>109</sup> MARÍAS, Julián: *Historia de la Filosofía*. Madrid, Alianza, 2008.

filosofía de su tiempo. El psicologismo al que hizo frente el método fenomenológico se reviste de escepticismo a la par que de relativismo. Ambas posturas apelaron a una verdad en suspenso, es decir, que podía ser refutada debido a su inconsistencia. Mientras que el primero niega el conocimiento absoluto de la verdad, el segundo acepta su principio desde la duda, desde su perspectiva *relativa*. Frente a ello, Husserl apostó por la dimensión lógica de los objetos ideales, siendo por ello la fenomenología una ciencia a priori y universal, puesto que se constituye como la ciencia de las esencias de las vivencias como acto puramente psíquico. Los objetos ideales son bien diferentes de los reales: si bien los primeros son intemporales, los segundos están sometidos a una realidad temporal a la vez que espacial que ejercen de límites en el conocimiento.

El punto de partida de la filosofía que plantea Husserl es la conciencia y su intencionalidad. Toda conciencia es “conciencia de”, y esto recoge el conjunto de todas las vivencias a la vez que el sentido de lo que supone tener conciencia de algo. En este punto destaca la vivencia intencional, que, como acto psíquico apunta hacia un objeto. Siguiendo el principio de reducción de la realidad a mecanismos de la conciencia propia del idealismo, el método fenomenológico apela a la reducción (que consiste en poner entre paréntesis una vivencia) o *epoché* para así alejar la vivencia de la mera representación de los objetos. Por ejemplo, no es lo mismo referirse a una silla con el enunciado “yo estoy viendo esta silla que existe” que decir, según el método fenomenológico “tengo una vivencia y en ella está mi creencia en la existencia de la silla”. Este último enunciado evidencia que la vivencia es personal, propia de un “yo” que también está sometido a dicha reducción fenomenológica, siendo de este modo la *epoché* una posición existencial en el que el “yo” pasa a ser un mero sujeto de vivencias, una conciencia pura, al fin y al cabo. Husserl pretende, a partir de la fenomenología, dotar a la filosofía del contenido de una ciencia definitiva y estricta, como ya en su día intentaron otros filósofos como Descartes o Kant.

### 2.3.1.- Ortega y la fenomenología.

El contacto con la fenomenología y el idealismo alemán supuso el punto de partida de la filosofía orteguiana según Philip W. Silver<sup>110</sup>, quien afirma que el filósofo español entra en posesión de su filosofía entre 1911 y 1914 después de su estancia en Marburgo y a partir de las lecturas realizadas de Brentano, Aristóteles, Scheler y Husserl así como consecuencia de su profundo conocimiento de la fenomenología.

En su ensayo, Silver nos muestra la reconstrucción hecha por Ortega en 1934 y 1946 de los cimientos de su pensamiento. Tomando como base los escritos de estos años (*Prólogo para alemanes* y *La idea de principio en Leibniz*, respectivamente) nos ofrece una visión elaborada que considera a la fenomenología como la base sobre la que discurre la filosofía orteguiana. De este modo, para Silver las *Meditaciones del Quijote* se enmarcan en la etapa de madurez del autor y surge como consecuencia de un largo período de gestación que se remonta a 1911 y a sus años de formación en Alemania.

El encuentro con la fenomenología supone para Ortega el acercamiento al logos del mundo natural sensible, cuestión similar a su pensar mediterráneo. Pero, Ortega va más allá. La publicación de *Ideas* de Husserl en 1913 sitúa la fenomenología en un plano que para el filósofo español concentra un punto problemático: la trascendentalidad. El giro propuesto por Husserl supone una vuelta al *cogito* cartesiano: los objetos sólo existen y son lo que son en tanto que se muestran como objetos de una conciencia real o posible. Así, el ego trascendental se comprende como tal en relación con los objetos intencionales. Esto quiere decir que el valor existencial del mundo queda puesto entre paréntesis, ateniéndose a un “yo” que se concibe como fundamento. A diferencia del *ego cogito* cartesiano, el yo puede ser incluso espectador de sí mismo, sin buscar la exterioridad de sí.

---

<sup>110</sup> Philip W. Silver dedica un ensayo a la génesis de las *Meditaciones del Quijote* en el que incide en el surgimiento del pensamiento orteguiano en función de la crítica del autor al idealismo husserliano. De este modo, y en su opinión, “en vez de considerar que la crítica de Ortega al idealismo husserliano es un mero subproducto del desarrollo filosófico del pensador español, sería cierto más bien lo contrario ya que, en realidad, la filosofía orteguiana cristalizó en el proceso de esa crítica”. En *Fenomenología y razón vital: Génesis de “Meditaciones del Quijote” de Ortega y Gasset*. Madrid, Alianza Editorial, 1978. Pág. 18.

Ortega entiende que el giro trascendental sufrido por la fenomenología poco tiene que ver con su filosofar. El pensador madrileño presta atención a la realidad circundante, pero no desde la exclusividad de la conciencia cual mónada leibniziana que fundamenta toda realidad desde un yo ideal. No obstante, y tal y como propone Cerezo en respuesta a Silver, las *Ideas* de Husserl recogen la importancia del mundo natural como epicentro de la experiencia originaria, cuestión que será importante en la elaboración de la teoría orteguiana acerca del mundo de la vida.

Según la hipótesis interpretativa de Cerezo, la influencia en Ortega del neokantismo y la fenomenología, ambas próximas en el tiempo, sirvió al filósofo para neutralizar su pensamiento que, propiciado por una exigencia de lo concreto, contemplaba una dimensión política a la par que educadora. El propio Ortega, a partir de sus lecturas de juventud (entre las que destacaba Nietzsche) mostró sus reticencias al idealismo a la par que buscaba una visión propia “a aquella voluntad de realismo – de realismo sin calificativos – que se le impuso desde el comienzo como el imperativo ético de su propia vida intelectual”<sup>111</sup>. El influjo del pensamiento nietzscheano caló hondo en la generación de Ortega, tal y como apunta Gonzalo Sobejano en un estudio sobre la influencia del pensador alemán en la intelectualidad española contemporánea<sup>112</sup>. A diferencia de la generación anterior (cuyos periodistas, ensayistas, novelistas y poetas fueron influidos por el filósofo alemán), la del 14 se deja emparar por el influjo nietzscheano en lo que a la labor del pensar se refiere, es decir, incide con mayor profundidad en los filósofos.

### **2.3.2.- Las huellas de Nietzsche.**

Ortega comenzó a leer a Nietzsche a una edad temprana, motivado por Ramiro de Maeztu. Ya en sus primeros artículos dejaba huella el joven filósofo español de sus lecturas, tal y como sucedía, por ejemplo, en un comentario sobre Valle-Inclán en 1904 en el que nombra directamente a Zaratustra: “¡Es la triste suerte de los hombres

---

<sup>111</sup> CERREZO Galán, Pedro: *La voluntad de aventura*, op. cit. Pág. 202.

<sup>112</sup> SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España (1890-1970)*, op. cit.

*inactuales!* Zaratustra, como temperamento, no ha sido un diletante del individualismo en estos pobres tiempos de democracia”<sup>113</sup>. Tras su estancia en Alemania, Ortega no cesó en su lectura del filósofo alemán, a cuyas ideas aludió en numerosos artículos escritos durante esos años. Así, en 1908 dedicó uno al “sobrehombre”<sup>114</sup> (o superhombre) nietzscheano en el cual reconocía la influencia del pensador alemán en la intelectualidad española del 98 así como en la suya propia. Según Ortega, la motivación que rastrea toda la obra nietzscheana es la búsqueda de una definición del hombre, problema de hondo calado filosófico que esconde tras de sí una nueva moral a la par que una noción nueva de humanidad. A partir de sus lecturas, Ortega afirma que para Nietzsche la humanidad queda definida desde la cultura. No obstante, y poco tiempo después, el filósofo español reivindica la importancia de la ciencia como garante de precisión y firmeza en contra de las rotundas afirmaciones pregonadas por Nietzsche. Este distanciamiento del filósofo alemán guarda relación con las nuevas ideas trabajadas por Ortega durante su estancia en Alemania. No obstante, el influjo del pensador alemán en la obra orteguiana será evidente en sus nociones fundamentales, si bien no siempre queda explícitamente reconocido, tal y como recoge Sobejano:

Todo el mundo sabe que de Nietzsche parten la filosofía de los valores y la filosofía de la vida. Estando comprobado que Ortega conocía bien a Nietzsche aun antes de primer viaje a Alemania ¿no es injusto que ni siquiera le nombre en el preciso momento de compendiar su propio pensamiento “para alemanes” (y para no alemanes)?<sup>115</sup>

Tal vez, la toma de contacto con la filosofía nietzscheana y su preocupación por el mundo de la vida y su realidad circundante, fueron motivaciones suficientes para el alejamiento de la fenomenología. Ya apuntamos cómo el giro trascendental al que ésta se vio sometida fue determinante para Ortega a la hora de bucear en otros modelos filosóficos donde el subjetivismo y el solipsismo pierden la dimensión absoluta de su protagonismo.

---

<sup>113</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *La Sonata de estío, de Don Ramón del Valle-Inclán*. En *Obras Completas, Vol. I, op. cit.* Pág. 22.

<sup>114</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *El superhombre*. En *Obras Completas Vol. I, op. cit.*

<sup>115</sup> SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España (1890-1970)*, *op. cit.* Pág. 535.

### 2.3.3.- Hacia el mundo de la vida.

En páginas anteriores hacíamos referencia a la inestable situación política y social que vivía la España decimonónica. Dicho contexto, que proviene de una modernidad en crisis, redefinió el ideal de humanidad hasta el punto de adoptar una visión positivista de sí y de todo orden posible. Desde esta perspectiva, el papel del hombre se limita a ser mero espectador del fenómeno que, de manera sensible, se presenta ante él. Si nos centramos en el conocimiento, el entorno influye en el comportamiento del hombre, pero no desde un sentido activo y creativo sino, por el contrario, como mero agente pasivo que se limita a responder a los estímulos. Así, en *Sensación, construcción e intuición*, un pequeño texto que data de 1913, Ortega expone las tres posiciones radicales de la Filosofía del momento frente a su carácter problemático per se. En primer lugar, el filósofo madrileño se hace eco del empirismo radical basado en la pura recepción de los objetos sin intermediario alguno entre éstos y el sujeto. En opinión de Ortega este empirismo es

Contradictorio en sí mismo, postula como ser, el puro ser sensible fundado en que la función donde llegamos a él es meramente dativa. Pero ocurre que esa dación y su contenido son, a su vez, resultado de la conceptualización científica entera, por tanto, del pensar activo y constructor.<sup>116</sup>

La segunda alternativa presentada por Ortega es el idealismo crítico que, proveniente de Kant, fue sostenido en aquellos años por Cohen y Natorp (con quienes Ortega mantuvo un estrecho contacto en los años de estancia en Marburgo, tal y como hemos relatado anteriormente) y que sostenía el conocimiento como función ideal, no psíquica. Esto supone que

Para que el conocimiento se actualice en un individuo tendrá éste que poner en actividad toda su estructura psicológica: tendrá que sentir, que percibir, que imaginar, que dejarse henchir por el sentimiento de creencia y convicción, pero nada de esto interviene en el conocimiento mismo; sólo en su real actualización.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Sensación, construcción e intuición*. En *Obras Completas, Vol. I, op. cit.* Pág. 645.

<sup>117</sup> *Ibíd.* Pág. 649.

En este punto, el filósofo se pregunta por las dificultades que entrañan ambas perspectivas, pues duda de la definición del conocimiento como mera determinación de fenómenos. Es por ello por lo que opta por la intuición como tercera posibilidad de conocimiento. Esta función, previa a la construcción del ser o el no ser, cuenta con la pasividad del empirismo, si bien en un sentido diferente, puesto que ya no se entiende como sinónimo de sensación. Este nuevo principio de la intuición, establecido por Husserl (tal y como reconoce el propio Ortega) se basa en considerar, contra el idealismo constructivo, que “todo nos es dado, no sólo las sensaciones, que el conocimiento es más bien un reconocimiento de las necesidades *esenciales* que nos presenta la intuición”<sup>118</sup>. Pero en este momento, y coincidiendo con la publicación de *Ideas* ese mismo año, Ortega muestra reticencias hacia el giro trascendental adoptado por la fenomenología husserliana. La conocida epojé propuesta por el filósofo alemán dejaba atrás la actitud natural en aras de proclamar la valía indiscutible de los datos de la conciencia.

Ortega abrazó la fenomenología, pero la abandonó en un intento de construir un programa político-pedagógico en el que la cultura, el mundo de la vida y la realidad circundante se erigen como protagonistas indiscutibles. Frente a estos modelos del pensar parece que no hay lugar posible para Don Quijote, un valeroso hidalgo que pretende imponer su propia percepción de la existencia. Si bien es cierto que desde un punto de vista fenomenológico los contenidos de la conciencia del hidalgo serían igual de válidos que otros que sí se corresponden con la realidad más inmediata, no es menos certero afirmar que Ortega no sólo busca la valía de los contenidos en la conciencia individual, sino que se afana por llevar a cabo un proyecto colectivo que afecta a su teoría del conocimiento. Frente al positivismo y a la fenomenología, el filósofo español apuesta por la integración de la realidad sensible e inteligible en la vida humana. Ante el “yo” aparece el mundo, la circunstancia que se recompone desde múltiples perspectivas de las que participan las acciones de los sujetos. Ortega aboga, de este modo, por una filosofía centrada en la labor pedagógica-política como tarea nacional y, al mismo tiempo, por la encarnación de esa tarea en todos y cada uno de los hombres. Es urgente destacar en ellos su

---

<sup>118</sup> *Ibíd.* Pág. 652.



relación con el entorno más inmediato y el modo de habérselas en él, antes que resaltar la realidad o ficción de los contenidos de su conciencia.

La preocupación orteguiana por el problema español y la necesidad de actuación de sus hombres supuso, además de las influencias analizadas, dotar de una valía incuestionable a todo aquello que, en relación con el “yo”, rodea a éste a la vez que le fuerza a buscar el sentido en las cosas. De este modo, Ortega vislumbra la vida como instrumento interpretativo (lo que podría entenderse por “razón vital”) al mismo tiempo que el yo construye, en su vida ordinaria, su propio mapa vital de experiencias con afán de comprender en todo su esplendor. Pero no confundamos la postura de Ortega con el pragmatismo, tal y como nos advierte Helio Carpintero, quien reconoce que si bien es cierto que Ortega no trata a la razón vital como otra función vital y biológica más, no escapa a la verdad afirmar que el filósofo “se negará a identificar verdad y utilidad y, sobre todo, colocará sobre la adaptación al medio la reforma y acomodo del medio al sujeto, en un acto de clara afirmación de la libertad y creación originales”<sup>119</sup>. De este modo se reconoce la dimensión creativa a la vez que cognoscitiva de la historia humana, cuyos pueblos y cultura representan el carácter vital y constructivo que Ortega buscaba destacar.

Nos adentramos a continuación en el estudio de las *Meditaciones del Quijote*. Dicha obra nos permite acercarnos a los albores de la filosofía orteguiana, no sólo desde lo que al interés investigador se refiere sino como proposición hermenéutica de la realidad de su tiempo. Nos situamos ante un ensayo que pretende ofrecer una teoría de la novela al tiempo que propone un programa político-pedagógico. Todo ello sin olvidarnos del estudio en torno a Don Quijote y su postura ante la obra cervantina. Estamos ante una obra compleja que ofrece una importante apertura del discurso filosófico el mismo año en el que comienza la Primera Guerra Mundial, cuyas consecuencias no se hicieron esperar en nuestro país: España se escinde de nuevo (por un lado los aliadófilos y del otro los germanófilos) al tiempo que la sociedad española vive en plena tensión política en un tiempo en el que la mirada hacia Europa se hacía, cada vez, más urgente y necesaria.

---

<sup>119</sup> CARPINTERO, Helio: *Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 20.

## 2.4.- *Meditaciones del Quijote*: la salvación de la circunstancia española.

En 1905, casi diez años antes de la publicación de las *Meditaciones* orteguianas, se cumplió el tercer centenario de la primera parte del Quijote. Ese mismo año tuvieron lugar diversos actos conmemorativos así como la publicación de libros relacionados con la obra cervantina. Entre ellos, destacó para el joven Ortega la relectura llevada a cabo por Miguel de Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Según podemos leer en la correspondencia entre ambos autores<sup>120</sup>, Ortega recrimina a su interlocutor el extremo carácter literario del libro, cuyas derivas en repeticiones innecesarias se alejan del corpus teórico de la filosofía. No obstante, reconoce estar ante un ensayo cuyo autor se desenvuelve, como ningún otro escritor, en el uso del castellano: “no se ha escrito nunca mejor castellano, a pesar de la enorme dificultad que supone decir en castellano cosas discretas”<sup>121</sup>. Asimismo Ortega reprocha al pensador vasco que considere a Cervantes como a un mero literato cuando en realidad, y según la opinión de Ortega, estamos ante el único filósofo español. Quizás esta afirmación pueda resultar un tanto exacerbada, puesto que supondría reducir nuestra tradición de pensamiento a un único nombre o, al menos, a una figura que destaca sobre las demás. No obstante, la sentencia de Ortega parece pasar por una llamada de atención hacia todo aquel que no recale en la importancia, no sólo del personaje y la obra sino además, del autor. La carta a la que nos remitimos data de 1907, siete años antes de la publicación de las *Meditaciones*. Coincide, además, con los años en los que se produjeron los sucesivos viajes del filósofo a Alemania, tierra en la que tomó contacto directo con la historia del hidalgo cervantino.

Sólo ha habido un castellano – dice Ortega en su carta – que siendo sobrehombre – tenemos aquí, por anticipado, el término que un año después encabezará uno de sus artículos en el *Imparcial* en referencia al pensamiento nietzscheano – supo a fuerza de ironizar e ironizarse (en recto sentido; no el de Anatolio France, ¡por Dios!) tomar su sobrehumanismo como

---

<sup>120</sup> La carta a la que se hace referencia corresponde a la Addenda del epistolario trabajado, es decir, pertenece al grupo de cartas que Ortega escribió a Unamuno pero que no llegaron a su destino, bien porque no fueron enviadas o porque se traspapelaron entre sus pertenencias. Tenemos constancia de ellas después de su muerte, momento en el que fueron encontradas.

<sup>121</sup> *Ibíd.* Pág. 166.

espectáculo, superarlo y llegar, si no totalmente, por lo menos teóricamente a Hombre. Fue Cervantes.<sup>122</sup>

Unamuno defiende a ultranza la figura del Quijote. En cambio, Ortega se centra en Cervantes porque considera que éste se coloca, con decisión y voluntad de conocer, ante la vida. Ésta pasa a ser, en palabras de Ortega un “problema absoluto”<sup>123</sup> que le hace contemplar toda manifestación vital como valor último, un fin que nos conduce al infinito. A la postre de la crítica orteguiana radica una filosofía y un modo de comprender la circunstancia española que no casa con la propuesta de Unamuno. En el presente apartado pretendemos establecer un diálogo entre ambas perspectivas tomando como punto de referencia la historia del hidalgo cervantino. Y es que, en este caso no se trata de un recurso retórico sin más sino de dos visiones sobre la España de principios del siglo XX desde una amplia perspectiva filosófica-cultural.

La publicación de *Vida de Don Quijote y Sancho*, en 1905, coincide, como hemos apuntado, con los actos conmemorativos del tercer centenario de publicación del Quijote. Ese mismo año, Ortega lee la obra cervantina en la soledad de su estancia en Leipzig, al tiempo que su amigo Francisco Navarro Ledesma le cuenta, en sus cartas, el ajetreo que hay en España con motivo del centenario. En sus cartas, Navarro Ledesma le recomienda dejar pasar los pequeños errores (por decirlo de algún modo) que a su juicio había cometido Unamuno en la obra dedicada al hidalgo, errores o diferencias de opinión que el propio Ortega se encargaría, posteriormente, de decir al filósofo vasco. En cualquier caso, y a pesar de las divergencias de opinión, Ortega no aparta de sí la temática quijotesca como medio por el que encauzar, principalmente, sus ideas político-pedagógicas.

En su excursión sobre la obra cervantina, Miguel de Unamuno da muestras de una crítica a la razón moderna y, por ende, al positivismo que tan en boga estuvo en el siglo XIX. Frente a los intentos por establecer la razón como juez y tribunal de todo acto humano, Unamuno plantea la posibilidad de atender al sentimiento como lugar privilegiado y por explorar. Una teoría que pasa por acoger la fe como medio de salvación o soporte de cara al fondo trágico que subyace al existir humano. La fe es

---

<sup>122</sup> *Ibíd.* Pág. 167.

<sup>123</sup> *Ibíd.* Pág. 167.

planteada como una potencia entusiasta y creadora que opera desde su carácter de apertura. De este modo, Unamuno apuesta por los personajes de la novela cervantina como portadores de la infinitud por él anhelada a la par que revivida desde las páginas del ensayo que publica al hilo del tercer centenario de la obra cervantina.

Tras la experiencia del desastre del 98, Unamuno aboga por la experiencia vital desde la ensoñación más consciente (si es que podemos admitir semejante paradoja) en aras de dotar al hombre de la libertad que, para el Rector salmantino, había sido usurpada por la razón omnímoda. Don Quijote se erige, para Unamuno, como paradigma de la libertad creadora frente a un mundo que busca, constantemente, una concordancia entre el objeto y lo real que en ocasiones deja escapar el sentir creador (a la paz que beligerante contra el medio) del hombre. La inclusión de Sancho (el fiel escudero) en el título de la obra parece buscar la superación de la soledad del héroe, de ese hidalgo manchego que deambula por los paisajes castellanos en busca de su propia verdad. El héroe unamuniano encuentra un compañero de batallas que, poco a poco, confiará en un destino marcado por la propia aventura del viaje emprendido. Y es que, como bien apunta Unamuno en su ensayo, (haciéndose eco de Ibsen) está loco el que está solo,

Y hemos concordado en que una locura cualquiera deja de serlo en cuanto se hace colectiva, en cuanto es locura de todo un pueblo, de todo el género humano acaso (...) y tú y yo estamos de acuerdo en que hace falta llevar a las muchedumbres, llevar al pueblo, llevar a nuestro pueblo español, una locura cualquiera, la locura de uno cualquiera de sus miembros que esté loco, pero loco de verdad y no de mentirijillas. Loco y no tonto.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> UNAMUNO, Miguel: *Vida de Don Quijote y Sancho*. (Introducción de Ricardo Sánchez Gullón). Madrid, Alianza Editorial, 2004. Pág. 29. En este ensayo, Unamuno ofrece reiteradas muestras de apoyo al héroe, que, pese a que pueda pensarse que deambula en su más íntima soledad, no siempre es así, tal y como explicita en otro momento de la obra: “ponte en marcha, solo. Todos los demás solitarios irán a tu lado, aunque no los veas. Cada cual creará ir solo, pero formaréis batallón sagrado: el batallón de la santa e inacabada cruzada”, o al defender la soledad como camino hacia el encuentro, primero con uno mismo y después con la humanidad: “estás solo, mucho más solo de lo que te figuras, y aun así no estás sino en camino de la absoluta, de la completa, de la verdadera soledad. La absoluta, la completa, la verdadera soledad consiste en no estar ni aun consigo mismo. Y no estarás de veras completa y absolutamente solo hasta que no te despojes de ti mismo, al borde del sepulcro. ¡Santa soledad!”.

Ibíd. Págs. 35 y 36, respectivamente.

Al mismo tiempo, y como bien apunta en su introducción a la obra Ricardo Gullón<sup>125</sup>, las reflexiones de Unamuno en torno al desencanto que produce el triunfo conducen al autor a exponer el temor a hacer representación de su propia vida. En dicha circunstancia entran en conflicto entonces el yo íntimo con el yo histórico, cuestión que para Unamuno así como para otros autores como Galdós queda superada en tanto en cuanto la Historia como tal ya no existe, sino que es cosa del pasado. De este modo, “lo que existe, rige y prolifera es la política (con minúscula muy chiquitita), cosa de burócratas y activistas cuyas disponibilidades ideológicas no pueden ser más parvas”<sup>126</sup>. Queda, por tanto, un fondo latente similar a la preocupación orteguiana por el ideario político (y pedagógico) de reconstrucción del país, si bien, en el caso de Unamuno pasaba por el sentir trágico propio de su generación. La batalla a librar por el pensador vasco pasa, en primer lugar, por la reestructuración del hombre de carne y hueso, ese que somos todos y cada uno de nosotros como prefacio al pueblo al que pertenecemos. Así, en una carta dirigida a Ortega y fechada en mayo de 1908, Unamuno da muestras de su interés por el hombre concreto, uno a uno hasta así llegar a todos los hombres posibles<sup>127</sup>. Este hombre cuya intimidad queda marcada por el conflicto entre la razón y la fe contiene, a su vez, un fondo trágico que se conforma como la base del quijotismo unamuniano.

Frente a la modernidad europea, Unamuno enarbola la bandera de la intrahistoria española, en la cual el héroe es todo aquel hombre capaz de actuar libremente desde la desesperación que le produce la propia existencia. Y el paradigma de esta actuación no es otro que Don Quijote. La concepción del mundo de Unamuno pasa, entonces, por la atención a la intrahistoria española en un alarde de idealismo que entra en conflicto con el planteamiento orteguiano. Esa atención a los cimientos más rudimentarios del alma española conducen al filósofo vasco a pensar en el Quijote como paradigma trágico de la libertad humana que es, a la postre, la actitud a tomar por la España diluida tras el desastre del 98. Don Quijote se erige como el

---

<sup>125</sup> *Ibíd.*

<sup>126</sup> *Ibíd.* Pág. 18.

<sup>127</sup> En su carta dice expresamente Unamuno que su batalla en este país “que dicen atacado de individualismo y donde en realidad se odia la personalidad y carga a cada uno lo que en el otro es el hombre, pelear por el respeto y el interés hacia el hombre. Mi lema es *ecce homo*, abirme el pecho, aunque esto me cueste la vida, y decir: *ecce homo*. Y enseñar así a que cada uno haga lo mismo. El interés por el hombre concreto, palpitante, individual, ese interés que ha matado el confesionario. A mí me interesa usted//personalmente, no sus ideas. Y el otro, y el otro y el de más allá y todos, pero todos, uno a uno”. En *Epistolario completo Ortega-Unamuno, op. cit.* Pág. 90.

héroe de la ruptura, del contexto fragmentado que la razón moderna nos ha trasladado.

Como contrapunto a una realidad que marcha incesante, dejando atrás, a paso galopante, sus más oscuros episodios, Unamuno sitúa al hidalgo cervantino como hombre decidido a reafirmarse y definirse dentro del caos de su tiempo. Esa autodeterminación pasa por la consecución de la vocación, de esa llamada interior que no podemos ignorar y que nos hace perseguir un destino ideal que, si bien para la gran mayoría se presenta como una ensoñación, para Don Quijote se reviste de realidad y libertad. En este punto, nos atrevemos a apuntar una actitud ética que subyace al planteamiento de Unamuno. Su visión del hidalgo manchego pasa por la elevación del sufrimiento y el esfuerzo a la categoría de vida libre y acorde con las exigencias de la intimidad vocacional. Frente a un mundo cuyo fondo trágico engulle la voluntad humana, Unamuno nos muestra al héroe quien, persiguiendo su vocación cual destino irrefrenable, se aparta del mundo vulgar que le ha sido presentado. De este modo, encuentra en Don Quijote un aliciente para defender la fórmula latina *operari sequitur esse*, o lo que es lo mismo, el obrar se sigue al ser, a lo que el pensador vasco añade que “sólo existe lo que obra y existir es obrar, y si Don Quijote obra, en cuantos le conocen, obras de vida, es Don Quijote mucho más histórico y real que tantos hombres”<sup>128</sup>.

El quijotismo unamuniano, que se presenta como oposición a la razón moderna ya fracturada, no sólo queda limitado a *Vida de Don Quijote y Sancho* sino que conforma la base de una de sus obras fundamentales, *Del sentimiento trágico de la vida*, de 1913. Dicha obra supone una de las más clarificadoras exposiciones del pensamiento unamuniano así como de los puntos cardinales por los que comprender la figura del hidalgo manchego. Concebida en un primer momento bajo el título *Tratado del amor a Dios*<sup>129</sup>, *Del sentimiento trágico de la vida* supone la aceptación de la tensión humana entre la finitud y la infinitud. Una vez que la razón ha quedado en suspenso y muestra su impotencia, Unamuno plantea la disyuntiva entre la vida (en un sentido que sobrepasa sus límites biológicos) y la reflexión desde la tensión humana entre la propia finitud y el anhelo de supervivencia. Sin embargo, este deseo

---

<sup>128</sup> *Ibíd.* Pág. 141.

<sup>129</sup> *Vid. Epistolario completo Ortega-Unamuno, op. cit.* Nota a pie en la página 50. Ofrece datos en torno a las reelaboraciones que sufrió el manuscrito originario de *Del sentimiento trágico de la vida*.

parece que encuentra sus propios límites en cuanto se topa con la experiencia de la muerte, ante la que encontramos múltiples recursos que nos ayudan, en la medida de lo posible, a escapar de ella. Pero para Unamuno estos medios no son suficientes. La inmortalidad incierta hacia la que tiende el autor no le deja otra salida que proponer a sus lectores una disyuntiva: se trata de escoger entre la razón, que atiende a la muerte del hombre a pesar de todos los medios posibles para posponerla, y la vida, que tiende un puente hacia la inmortalidad del cuerpo y del alma.

El planteamiento unamuniano, podemos decir que cargado de idealismo, muestra un descontento hacia la vida en su comprensión más tradicional, algo que en referencia al Quijote podría traducirse como su desapego hacia las fórmulas que conciben lo real desde una perspectiva unívoca, sin lugar para la ensoñación o para la consecución de un destino propio, aunque éste sea similar a la aventura quijotesca. Esa perspectiva unívoca contra la que se sitúa el propio Unamuno es la voz de la razón, que afecta también a la religión en cuanto ésta pasa por el filtro de la teología. Así, afirma que

Esa sed de vida eterna apáganla muchos, los sencillos sobre todo, en la fuente de la fe religiosa; pero no a todos es dado a beber de ella. La institución cuyo fin primordial es proteger esa fe en la inmortalidad personal del alma es el catolicismo; pero el catolicismo ha querido racionalizar esa fe haciendo de la religión teología, queriendo dar por base a la creencia vital una filosofía y una filosofía del siglo XVIII.<sup>130</sup>

El sentimiento trágico de la vida pasa por el descubrimiento de la muerte, y para ello no hay racionalidad alguna que pueda ofrecer, a la postre, una respuesta profunda y espiritual en base a la propia inquietud de los hombres. Al igual que otras disciplinas al uso, la biología, la filosofía y la teología, han concentrado sus esfuerzos en ofrecer argumentos que conducen a comprender el mecanismo de la finitud, pero no, en el caso de Unamuno, su sentido más profundo e inquietante. Así, en la conclusión a la obra, ofrece el pensador vasco un excursus sobre Don Quijote a la luz de la temática tratada en la obra<sup>131</sup>, en el que rememora su *Vida de Don Quijote y Sancho* y la defensa de su interpretación de la obra en tanto como respuesta a lo vivido por él y, también, en lo que concierne a la filosofía española como reflejo de

---

<sup>130</sup> UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit. Pág. 95.

<sup>131</sup> Se trata de *Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea*. Ibíd.

su hermanamiento con la literatura, la acción y la mística propias. Así, la filosofía española es para Unamuno la

Expresión de una tragedia íntima análoga a la tragedia del alma de Don Quijote, como la expresión de una lucha entre lo que el mundo es, según la razón de la ciencia nos lo muestra y lo que queremos que sea, según la fe de nuestra religión nos lo dice.<sup>132</sup>

La religión de la que nos habla es el propio quijotismo, que nos acerca a la fe o la creencia en la inmortalidad a partir de la propia vocación, es decir, según la consecución de la propia locura individual, del querer ser que no atiende a razón alguna. Según defiende, la inmortalidad se alcanza por medio del acto ridículo, tal y como le aconteciera al hidalgo manchego. Se trata de una actuación que defiende desde el uso de la razón como arma, también para el Quijote, quien se inmortaliza a sí mismo a partir de sus hazañas, es decir, se pone en ridículo ante el ojo avizor de la razón. Y afirma al respecto que “lo más grande de él fue haber sido burlado y vencido, porque siendo vencido es como vencía: dominaba al mundo dándole que reír de él”<sup>133</sup>.

Las ideas en torno a la obra cervantina se encuentran presentes en gran parte de la correspondencia entre Unamuno y Ortega. Parece, en el fondo, la discusión en torno al ser de España y a sus posibilidades de salvación, tal como se advierte no sólo desde una perspectiva meramente interpretativa de la obra sino, sobre todo, en lo que suscita para ambos autores. Ya en 1906, Ortega muestra a Unamuno sus inquietudes en torno a la cuestión cervantina que pasa por la impresión personal que le causa su destinatario: “suelo ver en V. otro hombre sobreespañol decidido a negar la existencia de la realidad”<sup>134</sup>, dice Ortega antes de comenzar a esbozar el trasfondo de su preocupación española de la que, en el fondo, formaba parte la figura del hidalgo manchego. El filósofo español contrapone una visión clasicista al tragicismo unamuniano. La oposición que el pensador vasco manifiesta entre razón y vida queda soslayada por Ortega con su propuesta de una razón vital, esto es, desde la consideración de la vida humana como cuna de lo trascendente. La vida, que en su origen es eminentemente una cuestión biológica, queda completada mediante la

---

<sup>132</sup> *Ibíd.* Pág. 314.

<sup>133</sup> *Ibíd.* Pág. 317.

<sup>134</sup> *Epistolario completo Ortega-Unamuno, op. cit.* Pág. 55.



cultura, la cual se encarga de dotar de sentido a la realidad circundante. En este sentido, volvemos una vez más nuestra mirada a la fenomenología para decir, con Ortega, que la radicalidad de las impresiones necesita del filtro de la cultura para encontrar su sentido. De este modo, la razón vital tiene la capacidad suficiente para ofrecer el concepto como herramienta explicativa de toda abstracción posible, sin olvidar, por ello, el carácter inconmensurable propio de todo existir humano.

Ortega regresó a España en 1911. Sus estancias en Alemania habían propiciado el conocimiento de los sistemas filosóficos en boga, lo cual incitó al joven filósofo a conseguir semejante objetivo. No obstante, su voluntad de sistema se desliga, como ya hemos apuntado, del giro trascendental sufrido por la fenomenología y se ocupa ahora de retomar un proyecto abandonado en 1910: la redacción de unas “salvaciones” que aportasen a la cultura y a la filosofía una identidad propia. Las *Meditaciones* fueron concebidas por Ortega como un compendio de diez reflexiones o meditaciones que no respondían, como bien apunta Julián Marías<sup>135</sup>, a un capricho del autor sino que, más bien, se trataba de un saber a qué atenerse, de “alcanzar la orientación necesaria para poder vivir, origen radical de la filosofía”<sup>136</sup>. Para lograr su objetivo, Ortega propone una salida de sí, o lo que es lo mismo, contemplar la circunstancia. En primera instancia, ésta se presenta como España y su problemática intrínsecamente histórica, la misma que parte de su afán por comprender desde una nueva apreciación de la cultura. Al desempolvar las viejas verdades, Ortega busca aumentar la cultura como acto creador. Y es que, como bien apunta en sus *Meditaciones*, “la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre”<sup>137</sup>. El carácter hierático que ha ejercido su dominio en la cultura española no es más que una muestra del reaccionarismo español, el cual no ha sabido tratar su pasado y, por ende, no ha dejado claras manifestaciones para reconducir el destino del país. Ortega considera preeminente la salvación de lo español, pero no desde su sentido unívoco e imperecedero sino desde sus propias deficiencias y más allá de la tradición. Y como Cervantes es símbolo de la plenitud española, si conociésemos el trasfondo de su estilo y de su visión de mundo, conseguiríamos el

---

<sup>135</sup> MARÍAS, Julián: *Ortega, circunstancia y vocación*. Madrid, Revista de Occidente, 1973.

<sup>136</sup> *Ibíd.* Pág.143.

<sup>137</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*. En *Obras Completas, Vol. I, op. cit.* Pág. 756.

objetivo propuesto. ¿Por qué Cervantes? Puede preguntarse a estas alturas el lector. Porque el autor castellano es el responsable de dotar de sentido a las experiencias esenciales del alma española. Y todo ello gracias a la figura del ingenioso hidalgo. El estudio del quijotismo que Ortega se propone llevar a cabo no tiene nada que ver con el hidalgo como personaje sino con su autor. El motivo de ello es reconocer la esencia del alma española a partir del estilo de quien ofreció a un personaje novelesco como medio de salvación nacional. A partir de sus *Meditaciones*, Ortega pretende ofrecer su particular visión de una España caduca en aras de hallar otra por mediación de Cervantes y su *Quijote*. Éste se nos presenta como el culmen de la circunstancia española que aspira a ser reivindicada a la par que analizada como parte de la salvación anhelada.

Desde las primeras páginas, Ortega da muestras de su distanciamiento gradual de la fenomenología al decir de las *Meditaciones* que “no son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita”<sup>138</sup>. La filosofía es para Ortega la ciencia general del amor en oposición al ideario basado en el odio que define a numerosos pueblos, como es el caso de España. Como contrapunto a una moral basada en el rencor que aleja al hombre de la búsqueda de la verdad (tal y como acontece, así lo dice Ortega con las morales utilitarias), el filósofo propone un nuevo modo de mirar las cosas, unos ensayos de *amor intellectualis*, que diría Spinoza. La finalidad principal es conducir todo hecho posible “por el camino más corto a la plenitud de su significado”<sup>139</sup>. Parece que Ortega trata, al mismo tiempo, de reconducir el alma española apartándola de la moral de odio y rencor que, desde tiempo atrás, había predominado. Y es que, el proyecto de Ortega pasa por destacar la importancia del propio destino del pueblo puesto que, al fin y al cabo (y tal y como anunciara ya en *Vieja y nueva política*) estamos ante una cuestión de calado histórico que pasa por la remodelación de todos sus estratos. La tradición española es entendida por el filósofo como uno de los mayores impedimentos para su desarrollo. Al mismo tiempo, dejar atrás la herencia recibida puede ayudar al país a superar sus deficiencias, a la par que permite

---

<sup>138</sup> *Ibíd.* Pág. 753.

<sup>139</sup> *Ibíd.* Pág. 747.

descubrir la esencia propiamente española. Dicho objetivo pasa también por la superación de las interpretaciones del Quijote<sup>140</sup> y por el análisis del perfil cervantino.

De las diez meditaciones anunciadas por Ortega, la primera iba a estar dedicada al Quijote, de la cual se extraerían otros apartados: una “Meditación preliminar” y una “Meditación primera” como expresión de un breve tratado sobre la novela. La continuación de las meditaciones las constituirían otras sobre Cervantes (“¿Cómo Miguel de Cervantes solía ver el mundo?” y una más sobre el alcionismo del autor. Como bien apunta Helio Carpintero en su artículo<sup>141</sup>, estas dos últimas no aparecieron nunca, aunque el autor apunta la posibilidad de su reelaboración e inclusión en cualquier otro apartado de la magna obra del filósofo. Del resto de meditaciones, algunas aparecieron en *El espectador*, como las dedicadas a Baroja y Azorín<sup>142</sup>, autores de los que ya habló en el apartado *Lector* de las *Meditaciones* que hoy encontramos publicadas como tal. De ellos diría que “son dos circunstancias nuestras”<sup>143</sup> que nos ayudan a meditar, en el caso de Azorín, sobre el valor del pasado y sus minucias. La meditación referente a Baroja discurre por el camino de la felicidad y la acción, no tanto desde una crítica a la obra sino atendiendo a lo que éstas aportan a la esencia del alma española.

El contexto de las *Meditaciones* orteguianas, ubicada en el entorno pre-bélico europeo, también tiene mucho que decir del afán europeísta del autor. En este momento Ortega ya ha asumido de modo fehaciente las teorías regeneracionistas e institucionistas que apelan a la creación de minorías capaces de impulsar un cambio en el país. Dicho cambio pasa por la crítica al pasado político al tiempo que, además, se apela a la transformación de la realidad nacional. Recordemos a este respecto cómo Ortega ha pasado a cobrar protagonismo en la vida pública española: la formación de La Liga de Educación Política Española, la conferencia *Vieja y nueva política* y sus artículos en el *Imparcial* le sitúan en la primera línea de acción española. Años más tarde, en el famoso *Prólogo para Alemanes*, Ortega da constancia de su intención, en este tiempo, de pensar y escribir desde una perspectiva española y para los españoles, es decir, inserto en la problemática y en la circunstancia nacional.

---

<sup>140</sup> Véase al respecto *Fenomenología y razón vital*, *op. cit.* Pág. 130.

<sup>141</sup> CARPINTERO, Helio: *Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote*, *op. cit.*

<sup>142</sup> En los tomos I y II de *El Espectador* encontramos sendas meditaciones bajo los títulos “Ideas sobre Pío Baroja” y “Azorín o primores de lo vulgar”.

<sup>143</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.* Pág. 757.

Como bien apunta Pedro Cerezo en la *Voluntad de aventura*, el proyecto de salvación española planteada por Ortega pasa por la consideración de España como condición necesaria para ello. Es decir, hace falta contar con las posibilidades del país para desarrollar un replanteamiento de su problemática. En este sentido, la cultura se erige como condición necesaria, si bien es cierto que debe complementarse con una estimulación de su energía. Es lo que Cerezo llama “cultura vigorosa”<sup>144</sup> frente a la cultura y la realidad enferma de la España de entonces. No es suficiente la aplicación sin más de constructos artificiosos que sustituyan los elementos caducos. Lo que Ortega propone es partir de las deficiencias pero contando con ellas, con su propia constitución en un intento de remodelar, desde sus raíces, el propio ser orgánico de la nación. No se propone una salvación desde la nada, todo lo contrario. Ortega se interesa por la idiosincrasia española, por sus medios expresivos, sus carencias y sus posibilidades como vehículo para la reconstrucción de la nación.

En un artículo publicado en la *Revista de Occidente*, Pedro Cerezo<sup>145</sup> se detiene en el análisis de las posibilidades que conectan el Quijote con el destino nacional. Respecto a ello nos dice que el hidalgo manchego es un claro reflejo de la conciencia de fracaso pero desde una perspectiva productiva, es decir, al mismo tiempo ostenta la capacidad de proporcionar un nuevo rumbo existencial: “se trata de una *catarsis* histórica, de la que cabe esperar una conversión. En él la conciencia de decadencia se trasciende en una nueva actitud. En esto reside su potencia regenerativa.”<sup>146</sup> De ello se deduce que, en cierto modo, Ortega comparte una lectura sobre la circunstancia española similar a la de la generación anterior. En ambos casos se reconoce la deficiencia originaria de la nación y la necesidad de reconducir el destino del país, si bien es cierto que el pensador madrileño aboga por una actitud reactiva y no sólo por la contemplación meditativa.

Cervantes es la luz que guía al pensador en la decadencia del pueblo, como reconoce Cerezo, “volver la vista a Cervantes significa la posibilidad de encontrar el rumbo”<sup>147</sup> a la vez que sirve de inspiración para la reestructuración nacional. La

---

<sup>144</sup> CEREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de aventura: aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, op. cit. Pág. 25.

<sup>145</sup> CEREZO GALÁN, Pedro: *Cervantes, el español “profundo y pobre”*. En *Revista de Occidente*. N°288, año 2005.

<sup>146</sup> *Ibíd.* Pág. 19.

<sup>147</sup> *Ibíd.* Pág. 20.

confianza que Ortega deposita en Cervantes se debe, en parte, a la consideración de éste como representante del espíritu clásico, el cual es, en opinión del pensador, contrapuesto al romántico. La obra cervantina, si bien es cierto que se enmarca en un contexto histórico, trasciende su propia realidad y es expresión de la universalidad del hombre. El carácter clásico de la obra cervantina es expresión, según Cerezo, de “una verdad objetiva, que no cede a la objetividad científica o ética. En este contexto apela Ortega a Goethe y a Velázquez, para corroborar que la definitiva lección de todo clásico no es más que “la imitación de las cosas”<sup>148</sup>. Y es que, desde la perspectiva clásica no cuenta en grado alguno la opinión o el sentimiento, sino la cosa misma. De este modo, y según Cerezo, Ortega reacciona al subjetivismo y al anarquismo espiritual de la generación anterior. El clasicismo queda enmarcado desde su carácter objetivo ideal, al tiempo que se define desde una doble vertiente: por un lado, la fidelidad a la Idea como modelo universal de valor. Del otro lado nos encontramos con la fidelidad al hombre desde su ser genérico, es decir, a la idea de lo que debe ser un hombre. Encontramos en este modelo una tendencia platónica que, según apunta Cerezo, se corresponde con la recreación que los maestros de Marburgo realizaron del pensamiento clásico. En este sentido, la mirada orteguiana hacia Cervantes responde a la posibilidad de éste como “*pharmakon* vigoroso para la regeneración española” lo cual exigía, a su vez, “interpretarlo, a la luz de la clasicidad, como un fruto maduro del Renacimiento en tierras españolas”<sup>149</sup>. El clasicismo orteguiano responde, así, al resurgir del humanismo como búsqueda de una vida acorde a la idea de perfección humana. Y *Meditaciones del Quijote* es, desde esta perspectiva, un intento de dotar de sentido a los enigmas propios del hombre.

Es cierto que cuando Ortega escribe las *Meditaciones* ya se ha apartado del neokantismo así como de la fenomenología. Pero, a pesar de ello, sigue conservando su interés por conciliar la idea y la realidad particular que muestra su oposición al subjetivismo y su búsqueda del equilibrio interior del hombre y, por ende, de la nación española. La búsqueda de esta armonía es el fondo, como afirma Cerezo, de la salvación de la circunstancia española. Y es, al mismo tiempo, la cuna del nacimiento de una nueva razón: la razón vital que, consciente de la pertenencia del hombre a la

---

<sup>148</sup> *Ibíd.* Pág. 22.

<sup>149</sup> *Ibíd.* Pág.24.

historia busca reorientar la vida humana. Así lo afirma el propio Ortega en referencia a la búsqueda de un estilo artístico que ayude a la interpretación de sí: “un estilo artístico que no contenga la clave de la interpretación de sí mismo, que consista en una mera reacción de una parte de la vida –el corazón individual– al resto de ella producirá sólo valores equívocos”<sup>150</sup>. Pero, ¿dónde encontramos la clave de la salvación que nos propone Ortega si miramos a Cervantes? En su estilo, el cual toma como base la ironía, la burla del “equivoco de la cultura española”<sup>151</sup> que Ortega pretende remediar mediante la afirmación de la crítica como patriotismo, como reza uno de los apartados de las *Meditaciones*.

#### **2.4.1.- *Meditaciones del Quijote* y la novela como contra respuesta.**

Ortega nos presenta una visión de España que pasa a ser considerada como una contradicción en sí misma y exige para su análisis la consideración del patriotismo visto en perspectiva, que no persiga la tradición sin más y que abogue por la plenitud de sus posibilidades. El filósofo afirma que Cervantes es una de las experiencias esenciales para la superación de la tradición como aniquilamiento del desarrollo cultural y político de España. No podemos conocer –nos dice– con exactitud en qué consiste el estilo cervantino, aunque podemos esbozar algunas claves (como la ironía) que nos deja entrever la dirección del cambio español. La ironía, a la que se refiere en su artículo Cerezo, nos muestra una elegante crítica de lo establecido al tiempo que prefigura una dirección o un camino a seguir. La ironía nos salva de la tragedia mediante una actitud evasiva que no nos deja caer en la desesperación, tal y como ocurriera en la generación anterior y como así se lo hiciera saber el propio Ortega a Unamuno en una carta de 1917 que nunca llegó a su destino y que también recoge Cerezo en su artículo: “la conciencia del problematismo de todo lo ideal (espíritu) frente a la evidencia de lo real (psique, organismo, materia) es el tono trágico o irónico que debe caracterizar al hombre de primera clase y más si es

---

<sup>150</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 789.

<sup>151</sup> *Ibíd.* Pág. 790.

íbero”<sup>152</sup>. Esta caracterización se lleva a cabo, según Ortega, a partir de la novela como género que ofrece la integración del carácter impresionista de nuestro pasado y la asunción del concepto que nos augura nuevas posibilidades. La obra de Cervantes recoge, para Ortega, una lección de humanidad mediante una simbología que nos corresponde descifrar y que nos hace preguntarnos por el ser de España<sup>153</sup>.

La visión de España que ofrece Ortega en las *Meditaciones* parte, por tanto, de su preocupación nacional desde una intención regeneradora “si se penetrara hasta las más íntimas y personales meditaciones nuestras, se nos sorprendería haciendo con los más humildes rayicos de nuestra alma experimentos de una nueva España”<sup>154</sup>, una tarea que complementa las palabras pronunciadas en *Vieja y nueva política*, donde mostró ante los asistentes su rechazo a la “España oficial” frente a la “España vital”, la que está por construir desde la voluntad nacional. La España rechazada es la de la Restauración, la misma que fue diseñada por Cánovas y que pretendía continuar con la historia de España. Para Ortega, la Restauración era sinónimo de detención de la vida nacional, falta de reflexión, de esfuerzo y coraje que conducía, en última instancia a “vivir el hueco de la propia vida”<sup>155</sup>. Las ideas expuestas por Ortega contienen ecos de las expresadas por los autores del 98, protagonistas intelectuales indiscutibles de un tiempo de desastre político y cultural a la par que de desánimo vital que criticaba una estructura de poder dominada por el caciquismo. Todo ello conduce al dominio del odio, que queda patente en algunos de los episodios más relevantes de aquellos años, como es el caso de la Semana Trágica de Barcelona, en

---

<sup>152</sup> En *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, *op. cit.* Pág. 182.

<sup>153</sup> En el apartado *Integración*, de las *Meditaciones del Quijote*, Ortega se pregunta por el ser de España a partir del carácter burlesco e irónico de la obra cervantina. El Quijote se nos muestra como una metáfora viva del sentido de la humanidad a la vez que nos invita a hacer un alto en el camino y reflexionar sobre el hombre y su integración en la nación española. Anotamos aquí uno de los momentos álgidos de las *Meditaciones* como muestra de los interrogantes que nos despierta la obra cervantina: “Es por lo menos, dudoso que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que concentremos en el Quijote la magna pregunta: Dios mío, ¿qué es España? En la anchura del orbe, en medio de las razas innumerables, perdida entre el ayer ilimitado y el mañana sin fin, bajo la frialdad inmensa y cósmica del parpadeo astral, ¿qué es esta España, este promontorio espiritual de Europa, esta como proa del alma continental? ¿Dónde está – decidme – una palabra clara, una sola palabra radiante que pueda satisfacer a un corazón honrado y a una mente delicada, una palabra que alumbré el destino de España? ¡Desdichada la raza que no hace un alto en la encrucijada antes de proseguir su ruta, que no se hace un problema de su propia intimidad; que no se siente la heroica necesidad de justificar su destino, de volcar claridades sobre su misión en la historia! El individuo no puede orientarse en el universo sino a través de su raza, porque va sumido en ella como la gota en la nube viajera” *op. cit.* Pág. 791.

<sup>154</sup> Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.* Pág. 762.

<sup>155</sup> *Ibíd.* Pág. 771.

1909. Acontecimientos de semejante naturaleza constituían para Ortega el resorte por el que buscar una vertebración nacional donde el poder encuentre sus propios límites y se tenga en cuenta la individualidad de los hombres.

El patriotismo expuesto por Ortega queda plasmado en su conferencia *La pedagogía social como programa político* (a la cual nos hemos referido anteriormente) en la que apela a la dimensión cultural del individuo más allá de su mera estructura biológica. Esta apreciación queda patente en las *Meditaciones*, donde nos advierte de la inherente relación del individuo con su carácter biológico en tanto que circunstancia o medio que forma parte de su definición. El hombre queda, de este modo, formado a partir de su entorno, su historia y su cultura, aspectos ignorados durante la Restauración y que contaron, como consecuencia inmediata, con la incomprensión de la obra cervantina cual expresión del carácter y la circunstancia nacional.

Así, la propuesta de salvación de la circunstancia española pretende ser materializada a partir de la obra cervantina. Salvar las cosas es salvarse, a la vez, a uno mismo, tal y como reconoce Cerezo al afirmar que “la vida inmediata es siempre un yo, limitado por su circunstancia y en trato directo y ejecutivo con ella, la salvación en su sentido de las cosas cotidianas de la vida, es también la salvación del yo espontáneo en yo cultural”<sup>156</sup>. El “yo” que propone Ortega reivindica la circunstancia cotidiana desde una llamada a la reflexión. Se atiende de este modo, según nos dice Cerezo, a una sustancia metafísica nueva que acoge la conexión entre libertad y cultura:

Una y otra no tienen más sustancia que la del mundo de la vida. Son las formas, subjetiva y objetiva, respectivamente, en las que la vida *elemental* se ha transmutado en vida *intencional*. (...) La libertad no es más que vida reflexiva, es decir, fundada en el poder de la razón. La cultura, este poder mismo, objetivado en sus expresiones y obras, en cuanto configurador de la vida.<sup>157</sup>

Frente al fondo trágico que Unamuno concedió a la vida, el filósofo madrileño propone una base vital que, sin renunciar a la razón, nos hace sentirnos partícipes, en

---

<sup>156</sup> CEREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de aventura: aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, op. cit. Pág. 31.

<sup>157</sup> *Ibíd.* Pág. 32.



sentido activo, del mundo o la circunstancia en la que nos encontramos inmersos. Ortega aspira a construir un pensamiento en base a una visión racional de la vida a la vez que cuenta con ella. Así se pretende vertebrar la España de la Restauración al tiempo que se dejan atrás las limitaciones de la razón moderna y sus derivas positivistas. El destino humano queda reinterpretado, (desde las *Meditaciones*) a partir del estilo de Cervantes como portador indiscutible de la clave de actuación española.

Mediante el conocimiento y sus múltiples manifestaciones (política, educación, estética, etc.) es posible realizar la salvación nacional. La vida es entendida por Ortega como realidad radical, esto es, ajena a las abstracciones de la razón moderna. De este modo, la relación entre el hombre y el mundo queda modificada. Si con Unamuno la salvación al tragicismo se encuentra en la fe, Ortega, en cambio, no aboga por trascendentalismo alguno, sino que responde a la inmediatez de la vida y su combinación con la razón, siempre al servicio de la primera. Y es que, la propia vida humana contiene en sí misma elementos trascendentales que no precisan de las premisas defendidas por el pensador vasco. La vida queda perfeccionada a partir de la cultura, que nos ofrece la claridad necesaria para poder ver el bosque oculto tras los árboles, puesto que “no hay que recurrir a objetos sutiles y metafísicos para indicar que poseen las cosas maneras diferentes de presentarse”<sup>158</sup> y añade más adelante que “si no hubiera más que un ver pasivo quedaría el mundo reducido a un caos de puntos luminosos. Pero hay sobre el pasivo un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar”<sup>159</sup>. La descripción del bosque al que nos remite Ortega es el de “La Herrería”, en El Escorial, un lugar muy frecuentado por el pensador en sus años mozos. Esta característica es esencial, como apunta Marías, en tanto en cuanto estamos ante el bosque *vivido*, una porción de experiencia y realidad que conducen al autor a la experiencia intelectual<sup>160</sup>. Lo que Ortega nos muestra es que sin el “yo” la descripción del bosque no tiene sentido. De ello podemos inferir que el bosque en sí mismo no alberga sentido alguno (como defendería el realismo) ni tampoco si se piensa exclusivamente desde el “yo” (como supondría el idealismo). La propuesta de Ortega pasa por una solución intermedia en

---

<sup>158</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 766.

<sup>159</sup> *Ibíd.* Pág. 769.

<sup>160</sup> MARIÁS, JULIÁN: *Ortega: circunstancia y vocación*, op. cit. Pp. 220-221.

el que ambos aspectos (“yo” y “bosque”) se necesitan mutuamente. El bosque es real y distinto del “yo” y en él me encuentro y con el que tengo que habérmelas. Es, por tanto, un aspecto de mi circunstancia con el cual tengo que convivir. El bosque es un ejemplo mediante el cual Ortega pretende hacernos caer en la cuenta de la radicalidad de la circunstancia, puesto que el hombre se encuentra inmerso en un medio, una historia, cultura, ética, ideas, etc., con las que tiene que habérselas en constante diálogo y atendiendo a sus posibilidades.

Como bien apunta Cerezo<sup>161</sup>, cultura es el nombre que el filósofo da a la vida genérica, a esa vida que supone un habérselas con la exterioridad del yo. Y sólo se puede llegar a ser racional, es decir, a ser hombre, mediante la participación en ella desde el arte, la moral y la ciencia, por poner algunos ejemplos. La cultura propuesta por Ortega debe recoger los principios germánicos, esto es, la preocupación por las profundidades frente a las superficies tratadas por los latinos. Según nos dice Cerezo, si la cultura germánica es preferida por el filósofo antes que la francesa se debe a que la primera conserva un afán por la vida ascendente frente a la cultura de pasiones e ideas que ofrece la segunda. El interés por el trasfondo de la realidad, que toma como ejemplo los principios de la cultura germánica, queda explícito según el filósofo en el Quijote. De la narración cervantina afirma que, a pesar de no ser evidente su fondo meditativo sí que requiere para su descubrimiento un leer pensativo, un mirar diferente ante el que se presenta la profundidad, como el caminante que busca descubrir el bosque ocultado tras los árboles. Y para ello, el concepto se erige como elemento esencial: “si la impresión –base de la cultura mediterránea o latina– de una cosa nos da su materia, su carne, el concepto contiene todo aquello que es cosa es en relación con los demás”<sup>162</sup>. El concepto permite, por tanto, situarnos ante la cosa<sup>163</sup> más allá de las impresiones de los sentidos, es decir, más allá de la inmediatez, puesto que gracias al pensamiento y su elaboración conceptual podemos poseer y captar lo real en toda su plenitud y asegurar la espontaneidad que la vida nos ofrece. Esta teoría de la circunstancia orteguiana queda incompleta al no mencionar la importancia de la

---

<sup>161</sup> En la *Voluntad de aventura: aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, op. cit.

<sup>162</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 783.

<sup>163</sup> En su estudio sobre el pensamiento de Ortega y Gasset, Pedro Cerezo recoge en una nota a pie de página el sentido de la palabra “cosa” para el autor. Según nos dice, “la ambigüedad de Ortega con la palabra “cosa” se refiere tanto al *producto* de la praxis como a la *ley* inmanente de su producción. Pero lejos de distorsionar, esta ambigüedad permite subrayar mejor la unidad de ambos aspectos” En *Voluntad de aventura: aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, op. cit. Pág. 22.

perspectiva, tal y como recoge Julián Marías en *Circunstancia y vocación*. En dicha obra, expone una breve historia del perspectivismo que arranca en Leibniz<sup>164</sup>, tal y como citara el propio Ortega años más tarde en su texto *Verdad y perspectiva*, publicado en *El espectador*. Más tarde, fue Nietzsche quien apela al perspectivismo en *La voluntad de poder*, si bien el sentido que ofrece es diferente al planteado por Leibniz. Si para éste la conciencia pertenece al ámbito individual de cada hombre, Nietzsche aboga por la naturaleza común del hombre, cuyo mundo tiene un cariz vulgar y general y supone que, a la luz de la conciencia, la acción individual no es más que una pieza común de un entramado de signos. En los escritos póstumos del pensador alemán, el tema de la perspectiva toma una dirección bien diferente, tal y como subraya Marías. Ahora se analiza en función de la relación entre la verdad y el conocimiento, el cual es comprendido desde el punto de vista de la utilidad vital. Frente a la profunda mirada hacia el mundo nos recreamos en su superficialidad que ahora se erige como valiosa. Nosotros hemos creado, por tanto, un mundo en función de esa idea del valor que, a la postre, no es más que una ilusión<sup>165</sup>. Se muestra así una amplitud de miras que conllevan a crear diferentes interpretaciones del mundo, tal y como recogería en su pensamiento Ortega.

En el caso de Ortega, la idea del “punto de vista” aparece ya esbozada en 1910 en su obra *Adán en el paraíso*. Esta doctrina late en la “interpretación” que suscita la vivencia y la percepción de las cosas, si bien, como destaca Marías, la importancia de todo esto radica en la relación entre el punto de vista y la realidad, tal y como expone el propio Ortega al hilo de su reflexión sobre un cuadro de Zuloaga y la función del pintor como creador de realidades: “no existe, por lo tanto, esa supuesta realidad inmutable y única con quien poder comparar los contenidos de las obras artísticas: hay tantas realidades como puntos de vista. El punto de vista crea el panorama”<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Véase para su desarrollo: MARÍAS, Julián: *Ortega, circunstancia y vocación, op. cit.* Pág. 164.

<sup>165</sup> *Ibíd.* Págs. 163-172.

<sup>166</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Adán en el paraíso*. En *Obras Completas Vol. II, op. cit.* Pág. 60.

#### 2.4.2.- Sobre la perspectiva.

El esbozo orteguiano de la teoría de la perspectiva encuentra su culmen teórico en las *Meditaciones del Quijote*. Si bien con Nietzsche la perspectiva queda ligada a la ilusión y la apariencia (en oposición a la realidad), en el caso de Ortega el sentido es completamente distinto. El filósofo español apela a la multiplicidad de los puntos de vista partiendo de una estructura de lo real a la cual hay que ajustarse, de algún modo, para aspirar a la verdad. Esta aspiración requiere de una ingente labor de integración de los puntos de vista para, así, atender a la verdad anhelada. Destaca Ortega el papel del hombre como explorador de esa verdad, y dice de él que ha

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 detenernos 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.<sup>167</sup>

De aquí se deduce la negación del escepticismo (no podemos alcanzar la verdad porque el único punto de vista válido y legítimo es el individual) así como del racionalismo (se asume la existencia de una verdad impertérrita que nos lleva a tomar una perspectiva o punto de vista que atienda a las exigencias absolutas de esa verdad). La realidad se define como tal desde la integración de sus perspectivas, elemento que subyace a la posibilidad de la verdad. Desde el planteamiento orteguiano el hombre es rescatado de su sino a partir de la salvación de sus circunstancias, situándonos ante una realidad queda definida desde la multiplicidad de puntos de vista o perspectivas. De ahí la famosa sentencia orteguiana “yo soy yo y mis circunstancias, y si no la salvo a ella, no me salvo yo”<sup>168</sup>. Para Ciriaco Morón<sup>169</sup> no hay secreto ontológico alguno en esta afirmación, pues representa la decisión de Ortega a intervenir en la vida española que implica considerar, en primer término, la situación en la que el hombre se encuentra inmerso al afrontar su propia vida. No obstante, Morón apela a un sentido

---

<sup>167</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 756.

<sup>168</sup> *Ibíd.* Pág. 757.

<sup>169</sup> MORÓN ARROYO, Ciriaco: *El sistema de Ortega y Gasset*, op. cit.

crítico que parte del enfrentamiento orteguiano contra el idealismo y el problema del conocimiento. La forma en la que Ortega ataja esta coyuntura es apelando a un “yo” que no crea el objeto sino que se encuentra en estricta unidad con él. De este modo, la circunstancia se define como exterioridad pero en convivencia directa con el yo, tal y como precisa el propio Ortega momentos antes de enunciar su sentencia clave: “mi salida natural hacia el universo se abre por los puertos del Guadarrama o el campo de Ontígola. Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo al través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo”<sup>170</sup>. Así, Ortega apela a la vida espontánea en cuanto a su carácter ordinario y cotidiano. De esta vida podemos extraer, mediante la cultura, el concepto necesario para dotar de sentido y unidad a la experiencia vital. Y todo ello mediante la razón vital en tanto que conceptual: el concepto se erige como visión activa y creadora que, junto al carácter práctico y espontáneo intenta reorientar la vida. De este modo, la realidad queda definida, en un sentido que supera el tragicismo unamuniano, como posibilidad.

La propuesta inicial de las *Meditaciones* en torno al vivo afán por comprender la realidad inmediata, invita a un mirar alternativo y alejado de la tradición basado en la asunción de las circunstancias: “el hombre rinde el máximo –dice Ortega– de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo”<sup>171</sup>. Ortega atiende a su empresa máxima: la salvación de la circunstancia española que pretende ser realizada a partir de Don Quijote como elemento cultural integrador en íntima conexión la figura de Cervantes.

### **2.4.3.- Esbozos de una teoría de la novela.**

El mensaje que Ortega extrae de la novela cervantina es el afronte de la vida cotidiana mediante una actitud heroica. Dicha postura vital puede ser realizada directamente a través del binomio “yo-circunstancia”, es decir, desde la actuación directa del hombre en su entorno más inmediato como intento de redefinir su propio

---

<sup>170</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 756.

<sup>171</sup> *Ibíd.* Pág. 754.

destino. Don Quijote es para Ortega, como bien apunta Sánchez Meca, el guardián del secreto español que se vislumbra, principalmente, desde la figura de su autor. Cervantes muestra en su estilo el consenso entre la vida y la razón mediante la ironía como elemento crítico con su tiempo y, también, como posibilidad de cuestionar el carácter inmutable de la realidad. La ironía nos sitúa ante los límites de la realidad a la par que nos ofrece sus posibles transformaciones y su visión como problema absoluto. Así lo expresa Ortega en una de las cartas escritas a Unamuno que nunca llegó a su destinatario:

Sólo ha habido un castellano que siendo sobrehombre supo a fuerza de ironizar e ironizarse tomas su sobrehumanismo como espectáculo, superarlo y llegar, si no totalmente, por lo menos teóricamente a Hombre. Fue Cervantes. La lectura del Quijote deja un dejo específicamente distinto de otro libro español. Antes de explicarnos la Intención de Cervantes debemos tomar como problema este hecho inmediato: el dejo único del Quijote. ¿En qué consiste? Es una serenidad y un bálsamo en que sume el lector su alma.<sup>172</sup>

El consenso al que antes aludimos y que Ortega muestra a partir del Quijote, se plasma en el género de la novela. Dicho género es esencialmente integrador en cuanto que recoge, al tiempo que las cuestiones racionales, una tendencia vital mediante sus personajes. Éstos viven ante nuestros ojos a la vez que se erige sobre ellos la razón, el concepto que dota de sentido su destino. Cada época conlleva en sí misma, afirma Ortega “una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto cada época prefiere un determinado género”<sup>173</sup>. Estas palabras se corresponden con la “Meditación primera” de las *Meditaciones*, expuestas por el autor a modo de breve tratado sobre la novela.

Los géneros literarios son entendidos por Ortega como temas radicales que versan sobre el contexto y la circunstancia de su tiempo. Es por ello por lo que su interés radica en el tema ideal como objeto primordial de dicho género literario. Para introducirnos en su estudio, el filósofo se sirve de otro género que contrasta con la novela. Es el caso de la épica. Ésta concibe la antigüedad desde su carácter de pasado ideal, comprendiendo la leyenda como instrumento. En la épica, el personaje es único, es decir, no concentra en sí un carácter arquetípico que pueda ser susceptible

---

<sup>172</sup> En *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, op. cit. Pág. 161.

<sup>173</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 795.

de ser reproducido de nuevo. A la luz de lo expuesto, la intención de la épica es meramente artística, tal y como afirma Ortega al evocar a Homero, del que dice que

No pretende contar nada nuevo. Lo que él cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe lo que sabe. Su operación no es propiamente creadora y huye de sorprender al que escucha. Se trata simplemente de una labor artística más aún que poética, de una virtuosidad técnica.<sup>174</sup>

La épica se erige, por tanto, como el género en el que se realizan los hombres desde su carácter heroico, algo que poca relación guarda con la actualidad de los personajes y del individuo común. La novela, en cambio, atiende a la actualidad desde la descripción de los hechos, desde la narración de lo que acontece en la vida cotidiana o, atendiendo al lenguaje orteguiano, desde la circunstancia del autor así como del lector. Sus personajes son típicos, puesto que ya no provienen del mito sino del mundo exterior que, por su carácter cotidiano, pertenece a los lectores y al autor. Según expone Luis Beltrán en su artículo *Estética de la novela en España*<sup>175</sup>, la dinámica de la novela se observa desde una doble perspectiva. Por un lado nos encontramos con una dirección ingenua a la par que rectilínea. Del otro lado tenemos la trayectoria irónica y oblicua. Según Beltrán, la primera perspectiva se corresponde con la novela de aventuras, el cuento y la épica, pues nos presentan las historias desde su carácter ingenuo y sus vivencias imaginarias. La segunda perspectiva se corresponde, en cambio, con la novela realista, que necesita de la primera para mostrar un completo desarrollo. Ortega presenta esta articulación en clave de decadencia: en el momento en que la épica se aleja de su influencia religiosa precisa de aventuras para romper con una realidad que, a todas luces, se refleja como opresora. Cada aventura nos ofrece la oportunidad de renacer y experimentar nuevas y únicas vivencias. En este punto, el papel jugado por el Quijote es esencial:

Si se nos dice que Don Quijote pertenece íntegramente a la realidad, no nos engañemos. Sólo haríamos notar que con Don Quijote entraría a formar parte de lo real su indómita voluntad. Y esta voluntad se halla henchida de una decisión: es la voluntad de aventura. Don Quijote, que es real, quiere realmente aventuras.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> *Ibíd.* Pág. 801.

<sup>175</sup> BELTRÁN ALMERÍA, Luis: *Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes*. En *Revista de Literatura*, 2009, enero-junio. Vol. LXXI

<sup>176</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.* Pág. 810.

La obra cervantina suele ser mostrada como contrapunto a las novelas de caballerías en un intento de apostar por la novela realista. Frente a ello, Ortega afirma que ésta última lleva dentro de sí la aventura como manifestación del carácter insatisfecho de todo aquel que no se contenta con una vida monótona y acorde con la sociedad industrializada. Es el caso del héroe, cuya voluntad de lucha va a ser reivindicada por Ortega como actitud vital ante el problema de España. Y es lo que le ocurre, también, a Don Quijote, hidalgo que al igual que su indomable voluntad se encuentran inmersos en la realidad en busca de aventuras que, a la postre, dotan de un substrato poético a la realidad enferma de tragicismo

No es sólo el Quijote quien fue escrito contra los libros de caballerías, y, en consecuencia, lleva a éstos dentro, sino que el género literario “novela” consiste esencialmente en aquella intususcepción. Esto ofrece una explicación a lo que parecía inexplicable: cómo la realidad, la actual, puede convertirse en substancia poética.<sup>177</sup>

El fondo poético otorgado por Ortega a su realidad más inmediata conduce, a su vez, a la interpretación de las cosas desde una doble vertiente en la que una de ellas se torna protagonista absoluta. Afirma el filósofo la importancia del “sentido” frente a la “materialidad”, puesto que se abre un campo de comprensión que abarca toda realidad posible. Es el caso del episodio de los gigantes vivido por Don Quijote y Sancho. El “sentido” de los molinos que ve Sancho son gigantes, si bien lo que para el resto de la humanidad es anormal, para Don Quijote concentra toda la normalidad posible. A pesar de ello, Ortega reconoce una cierta entidad al sentir general al afirmar que “bien que estos gigantes no lo sean, pero... ¿y los otros?, quiero decir, ¿y los gigantes en general? ¿De dónde ha sacado el hombre los gigantes? Porque ni los hubo ni los hay en realidad”<sup>178</sup>. Los gigantes se sitúan ante Don Quijote y le ofrecen a éste un mundo, una visión de las cosas que difiere del sentido común en aras de un “sentido” cuya mirada esté plagada de ilusión y aventura hasta el punto de conmover y desestabilizar al hombre.

Según Ortega, el apego que se muestra hacia la realidad no supone copiar a ésta sin más, por lo que la novela realista va más allá de la mera acción mimética: el

---

<sup>177</sup> *Ibíd.* Pág. 811.

<sup>178</sup> *Ibíd.* Pág. 812.



filósofo español afirma que lo característico se encuentra en la burla, la actitud irónica ante la realidad en la que nos encontramos. Esta labor interpretativa es esencial en la figura del hidalgo manchego, cuyas aventuras le hacen desarrollar un carácter irónico y burlesco ante lo real que le hacen ser héroe, hombre de aventuras y valentía que no tiene miedo a la afrenta por su mirar y comprender distinto. “Ser héroe –dice Ortega– consiste en ser uno mismo” (...) “una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia”<sup>179</sup>.

## 2.5.- El héroe y la voluntad.

La circunstancia española, enferma desde su pasado histórico, encuentra en Don Quijote un estandarte de aventura y esfuerzo que explora su mundo inmediato a la par que trabaja por su recreación. El héroe encarnado en el hidalgo se erige para Ortega como posibilidad de salvación del problema de España, una propuesta que contrasta, abiertamente, con la visión ofrecida por Unamuno.

Para el Rector salmantino, Don Quijote se reviste de un tragicismo exacerbado que responde al dolor de su existencia. Así, se reclama, como apunta Cerezo, “una figura heroica de existencia, que Unamuno simboliza en Don Quijote, el héroe trágico por excelencia de la cultura cristiana, empeñado en una batalla por ganar sentido”<sup>180</sup>. El héroe que nos propone Unamuno busca la realización personal, un sí mismo cuya identidad se encuentra en suspenso, entre otros motivos, tras los sucesos del 98. Es en *Vida de Don Quijote y Sancho* donde el Rector salmantino da rienda suelta a su idealización del héroe. Tomando como base la voluntad, Don Quijote se afana en realizar su “querer ser” íntimo que parte de la plena consciencia del saber de sí en una posición absoluta que arranca de ser fiel a uno mismo: “en lo esforzado del propósito y no en lo puntual del conocimiento está el héroe”<sup>181</sup>. El héroe unamuniano se muestra obstinado en conseguir su propósito, que no es otro que la realización y el

---

<sup>179</sup> *Ibíd.* Pág. 816.

<sup>180</sup> CERREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de aventura, op. cit.* Pág. 120.

<sup>181</sup> UNAMUNO, Miguel: *Vida de Don Quijote y Sancho, op. cit.* Pág. 109.

pleno desarrollo de sí mismo. Un propósito que queda revestido de un carácter trágico en tanto en cuanto supone luchar contra una realidad y unas ideas impuestas y, en la mayoría de los casos, aceptadas por todos. Este héroe, de talante trágico, simboliza el espíritu de realización más allá de las interpretaciones establecidas del mundo. Y, al mismo tiempo, implica un nivel de esfuerzo vital mayor que el que hacen aquellos que se dejan llevar por el curso natural y establecido de las cosas. De este modo, el héroe presentado por Unamuno (y encarnado en la figura del hidalgo manchego) conjuga el esfuerzo con el sufrimiento, pues no es tarea fácil imponer el “yo” al designio propio de la realidad. Como contrapartida a la caracterización lógica del mundo, Unamuno elogia la locura como vía de escape del sentido común así como vehículo de creación y desarrollo del sí mismo. En este sentido apunta que “la locura, la verdadera locura, nos está haciendo mucha falta, a ver si nos cura de esta peste del sentido común que nos tiene a cada uno ahogado el propio”<sup>182</sup>. Pero, ¿qué es lo que hace al hombre perseguir su propio yo más allá del destino marcado por las interpretaciones del mundo al uso? Unamuno dirá que la voluntad. Aunque su visión de la misma contenga diferencias con la interpretación ofrecida por Ortega, lo cierto es que para ambos autores la voluntad se torna esencial en la realización de las obras, no solo en un sentido o dimensión externa sino, sobre todo, interna. El cultivo del yo pasa por el encuentro del hombre con su intimidad, con su yo más arriesgado y solitario, ese que roza el abismo y la soledad absoluta, puesto que “el fin del hombre es la humanidad, y la humanidad personalizada, hecha individuo, y cuando toma por fin a la naturaleza es humanizándola antes”<sup>183</sup>. En este punto, queda patente el interés de Unamuno por el hombre de carne y hueso, por el individuo y sus obras, que serán para el filósofo las muestras de ese yo interior que busca, constantemente, su realización. Pero, ¿qué es lo que motiva a Don Quijote a la búsqueda constante de su camino, de su identidad perdida en las significaciones tradicionales del mundo? La vocación, la llamada interior que nos exige fidelidad, seguimiento y esfuerzo por realizar su ideal. A este respecto apunta Cerezo que

Desde esta autoelección originaria de sí mismo, se aclaran los temas conexos de la vocación y la fidelidad. No cabe duda que la vocación, en cuanto llamada de la utopía, tiene en Unamuno

---

<sup>182</sup> *Ibíd.* Pág. 123.

<sup>183</sup> *Ibíd.* Pág. 135.

un sentido ético, donde es fácil percibir sus raíces religiosas. Esta voz interior es el modo de sentirse requerido, interpelado, en el fondo de su ser, por su mejor-ser, el yo ideal, que polariza la existencia heroica.<sup>184</sup>

Se inaugura, de este modo, una ética de la fidelidad a la vocación que supone el intento de realización de la exigencia del querer ser propio, aunque pueda ser tachado por ello de loco o inconsciente. Todo lo contrario, según Unamuno, pues por el bien de la humanidad Don Quijote pierde el juicio y nos muestra un carácter heroico que, quizás de otro modo, no podría haberlo hecho, al menos con tanta precisión, esfuerzo y voluntad.

El héroe se deleita en su derrota, se complace de su fracaso en aras de prepararse para librar una de las batallas más importantes: la huída del destino impuesto para alcanzar el ideal vital que tantas ensoñaciones protagoniza. Esta caracterización puede ser extrapolada al contexto de la España de principios del siglo XX, tal y como recoge Unamuno: “¿no nos está pasando lo mismo en España? ¿No nos deleitamos en nuestra derrota y sentimos cierto gusto, como el de los convalecientes, en la propia enfermedad?”<sup>185</sup> El heroísmo defendido por Unamuno y encarnado en la figura del hidalgo manchego toma la voluntad como eje necesario para su consecución, un punto en común con la idea presentada por Ortega en sus *Meditaciones*. El filósofo madrileño equipara la voluntad del héroe con su afán por la aventura, es decir, la comprensión de la vida como marco de desarrollo de las posibilidades de cada hombre.

La teoría del héroe de Ortega queda estrechamente ligada a su idea de la vida. El hombre es proyecto, realización constante que no acota ni define, previamente, su destino. De este modo, el héroe orteguiano no es considerado como un ser superior o extraordinario, sino que actúa conforme a su proyecto y quehacer cotidiano. En este sentido, el filósofo se aleja del marcado idealismo que define al héroe unamuniano, al tiempo que no huye del mundo ni actúa en base a una concepción trágica de la vida. Todo lo contrario. Para Ortega, el héroe se resiste ante los principios heredados y las significaciones cerradas del mundo, pero no contempla el ideal como ínsula por conquistar. Así, dice en las *Meditaciones* que

---

<sup>184</sup> CERREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de aventura*, op. cit. Pág. 122.

<sup>185</sup> UNAMUNO, Miguel: *Vida de Don Quijote y Sancho*, op. cit. Pág. 66.

Ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circunstante nos impongan unas acciones determinadas, es que buscamos asentar en nosotros y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos. Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heroicidad.<sup>186</sup>

Frente al espíritu trágico que reviste el héroe unamuniano, Ortega propone un carácter lúdico que huye de todo idealismo y de todo patetismo existencialista. La realidad presenta múltiples posibilidades que pueden ser desarrolladas, de forma creativa, a partir de la aventura consciente de la ardua empresa a acometer. Para ello, la vocación se erige como pilar fundamental.

La vocación, según Ortega, no es algo que pueda ser elegido. Nadie decide aquello a lo que está llamado, sino que presta atención a su emerger espontáneo, en la circunstancia que interpela al ser del hombre. De este modo, y como bien apunta Cerezo, la famosa sentencia de las *Meditaciones* “yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo” arroja ahora todo su sentido: la realidad toma la palabra e insta al hombre a seguir esa llamada que se encuentra inmersa en nuestra circunstancia.

Quien se niega o se resiste a su vocación, falta al ser, no sólo al suyo, cegando sus posibilidades, sino a las cosas mismas, que también a su modo se estremecen en permanente inquietud, pendientes de llegar a ser.<sup>187</sup>

La fidelidad del héroe a la llamada de la vocación toma como contexto inmediato lo cotidiano, el día a día en el que todo hombre tiene que habérselas y adivinar su destino, el mismo por el que ha de trabajar. Unamuno confiere al héroe que lucha por su vocación un carácter guerrero que poco tiene que ver con el sentido lúdico otorgado por Ortega. En el fondo la tarea del héroe pasa más por un juego que por una lucha cual batalla librada por el caballero andante. Don Quijote explora su entorno, juega con la realidad y sus significados y vive por y para su querer ser desde la aventura del conocimiento. El héroe queda así definido para Ortega desde su inmediatez y su ser de carne y hueso, caracterización también presente en Unamuno

---

<sup>186</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 818.

<sup>187</sup> CERREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de aventura*, op. cit. Pág. 127.

salvo que, para el Rector salmantino, el quehacer humano, de tono ideal, pasaba por el dolor y la tragedia que sostienen la existencia. A pesar de todo, Ortega es plenamente consciente del trasfondo trágico del hombre, salvo que, a diferencia de Unamuno, asume dicha fatalidad en aras de construir un “yo” propio y acorde con la llamada de la vocación. La heroicidad se erige, entonces, como la voluntad del hombre de responder a esa interpelación que transformará su existencia.

En este punto entra en juego la novela como género literario que aúna lo trágico y lo cómico, donde lo primero es la línea superior para Ortega mientras que lo segundo es uno de sus caracteres esenciales. La novela presenta la actualidad, el mundo cotidiano que se contrapone al ideal desarrollado por la épica. Mediante la creación de mundo, la novela ofrece una intuición de la realidad que retoma la importancia de lo cotidiano, de aquello que en ocasiones escapa a la filosofía y que concentra, a la luz de lo expresado en las *Meditaciones*, el fondo de la circunstancia española. La novela es, por tanto, un elemento integrador que recoge lo esencial del binomio cultura-vida, tan presente en la figura del hidalgo manchego. De este modo, el problema de España tiene un carácter trágico para los autores del 98, una intención heroica que pasa por luchar, como hemos visto con Unamuno, por un “yo” ideal. En el caso de Ortega, el género novelesco integra la ironía y la burla (entendiéndose como contraste entre lo real y lo ideal) con la tragedia como fondo abismático que subyace a la conciencia del hombre. Esta conjunción se produce desde la novela, que responde al afán de comprensión de todo hombre comprometido con su vocación. Y en ello nos detendremos en el próximo capítulo, donde expondremos la progresiva metamorfosis de la filosofía en novela desde la perspectiva de Ortega y Lukács.

## **2.6.- Lukács y Ortega: aproximación teórica a la novela moderna**

La novela es un género moderno por excelencia. Sus antepasados clásicos nos sitúan en una perspectiva de desarrollo y evolución que explica el paso de la épica a la novela, tal y como proponen autores de la talla de Georg Lukács o José Ortega y Gasset. No obstante, y atendiendo a la complejidad del momento histórico en el que

se desarrollan ambos planteamientos, no resulta fácil extraer una visión unívoca y cerrada respecto a la novela. Quizá, esta característica derive de la ausencia de totalidad y tiempo concluso propios de la novela moderna. O quizá se produzca porque nos encontramos ante un género híbrido que recoge los elementos esenciales de la filosofía de la época. En cualquier caso, Lukács y Ortega nos hacen partícipes de la revolución de un género (la novela) que no se conforma con cumplir su papel formal dentro de los estándares filosóficos. La novela moderna, iniciada de la mano de Cervantes y su Quijote, pretende sugerir nuevos cauces de expresión y nuevas posibilidades de existencia. En definitiva, nos referimos a modos alternativos de ser y vivir. Es por ello por lo que la evolución de la épica a la novela resulta tan interesante: a través de ella podemos comprender, en parte, el desarrollo de la conciencia del hombre moderno y su caída del pedestal de la razón.

Tal y como nos ha aportado el marco contextual analizado en páginas anteriores, la crisis de la modernidad se erige como uno de los pilares esenciales en lo que a la relación entre filosofía y novela contemporánea se refiere. Y no hablamos de una conjunción estrictamente formal sino también de la pertinente influencia en la constitución de nuevos paradigmas de comprensión que pretenden ser adaptados a los tiempos venideros. En 1935, y con motivo de una conferencia, Edmund Husserl habló de la “crisis de la humanidad europea”. Así lo recoge Milan Kundera en su estudio sobre la novela<sup>188</sup>. Husserl creía que las raíces de esa crisis se encuentran en el comienzo de la Edad Moderna, época histórica cuyos protagonistas nos ofrecen una objetivación de la realidad, donde todo pasa por el filtro de la técnica y la razón físico-matemática.

Quizá porque se define a sí mismo como novelista y no como filósofo y pese a esta supremacía de la razón moderna, Kundera apunta a la importancia de la novelística durante la modernidad, cuestión que le lleva a afirmar que Descartes no es el único creador de la Edad Moderna. Es por ello por lo que debemos dirigir nuestra atención, también, a la labor de Cervantes. Vemos así cómo dentro del espacio filosófico ocupado por los modelos racionalistas emerge la novela como género capaz de reconducir las derivas temáticas y estilísticas de sus predecesoras (epopeya, novelas de caballerías...). Al mismo tiempo, la novela es comprendida por Kundera

---

<sup>188</sup> KUNDERA, Milan: *El arte de la novela*. Barcelona, Fábula, 2007.

como medio de recuperación de lo que Heidegger denominó “olvido del ser”. Así, afirma Kundera que

Todos los grandes temas existenciales que Heidegger analiza en *Ser y tiempo*, y que a su juicio han sido dejados de lado por toda la filosofía europea anterior, fueron revelados, expuestos, iluminados por cuatro siglos de novela europea. Una tras otra, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia<sup>189</sup>.

En efecto, la aportación de la novela como género eminentemente moderno supone la vuelta a los temas principales de los que no se podía ocupar, en su totalidad, la razón físico-matemática. La preocupación por el tiempo, la interioridad, la vida sentimental, la aventura así como por todo aquello que se reviste de irracionalidad en el comportamiento del hombre son las bazas del género novelesco, cuyo eje principal de acción se encuentra en “el mundo de la vida”, tal y como ya advirtiéramos con Ortega en otros apartados.

En el capítulo anterior hemos analizado la teoría de la novela orteguiana a propósito de las *Meditaciones del Quijote*. A partir de dicho ensayo, hemos hecho hincapié en la novela como cauce de expresión de la problemática situación española del momento. No obstante, también hemos incidido en la importancia de dicha comprensión en un ámbito contextual más amplio que rebasa los límites de lo español. Como ya sabemos, Ortega recoge las influencias de autores como Cohen, Natorp o el propio Husserl durante sus estancias en Alemania, período que hemos adoptado como el comienzo significativo de su pensamiento. En el presente capítulo retomamos la teoría de la novela de Ortega en contraste con la propuesta llevada a cabo por Lukács en su *Teoría de la novela*<sup>190</sup>. De este modo, aspiramos a definir un amplio contexto filosófico-cultural (presente también en Ortega, tal y como acabamos de apuntar) en el que las relaciones entre la filosofía y la novela nos ofrece una panorámica hermenéutica-cultural que responde a la ausencia de juez supremo y a la incertidumbre en la que, irremediablemente queda instalado el hombre.

---

<sup>189</sup> *Ibíd.* Pág. 15.

<sup>190</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.

### 2.6.1.- Lukács Ortega y la novela moderna.

1914 fue un año crucial en la historia y en la cultura europea. Como hemos tratado anteriormente, el estallido de la I Guerra Mundial desdibujó gran parte de los paradigmas de comprensión que hasta entonces ostentaban un papel protagonista. La argucia de la razón había conducido a los más cruentos actos, siendo entonces uno de los problemas fundamentales la incertidumbre instalada en los cimientos de la civilización occidental. La realidad ha devenido compleja y trágica. El concepto de lo trágico se torna problemático si consideramos las derivas del mismo. No obstante, no debemos pasar por alta la evolución que se ha producido desde la tragedia hasta la filosofía, sin dejarnos atrás al género novelesco. Respecto a las relaciones entre filosofía y tragedia, no podemos pasar por alto las aportaciones de Schopenhauer o Nietzsche, por citar dos de los autores de mayor importancia histórica-filosófica al respecto. Nietzsche denuncia en *El nacimiento de la tragedia* cómo las altas aspiraciones de la filosofía dejan soterradas las raíces dionisiacas del arte antiguo. Según Terry Eagleton, la filosofía puede ser considerada como una continuación de la tragedia. De este modo,

Las dos ideas están unidas en la conciencia popular, en la que la tragedia significa lo inevitable y la filosofía, fatalismo (“fue sorprendentemente filosófica al perder a su marido en una vuelta del baile”). Igual que el modernismo artístico emigraría a la teoría cultural de vanguardia, de Hegel a Nietzsche, la tragedia se desplaza hacia la especulación teórica. Se convierte en un significativo cultural, una teodicea, una idea majestuosa, una fuente abundante de valor último o una forma de contrailustración, una resolución artística de dualidades filosóficas, en lugar de ser en primer lugar una cuestión de órdago y aflicción<sup>191</sup>.

Así pues, la tragedia queda reflejada en la escisión de la conciencia moderna. La salvación de la civilización occidental no dependía exclusivamente del entusiasmo bélico, pues la desesperación de los hombres buscaba alternativas de comprensión y reconducción (en un sentido cultural e histórico) de la complicada situación de

---

<sup>191</sup> EAGLETON, Terry: *Dulce violencia: la idea de lo trágico*, op. cit. Pág. 45.



entonces. Lukács reconoce en el prólogo de la edición que aquí trabajamos de su *Teoría de la novela* que

La atmósfera en la que fue escrito este libro era pues la de una permanente desesperación ante la situación mundial. Sólo el año 1917 debía aportarme la solución de los problemas que me habían parecido insolubles hasta entonces.<sup>192</sup>

El estudio de Lukács al que nos remitimos en el presente capítulo fue redactado durante el invierno de 1914-1915, tomando como punto de partida la I Guerra Mundial y su firme rechazo a todo lo que el conflicto bélico desatado respondía. Al mismo tiempo, dicha posición en contra se extendía a la burguesía de la época que, en opinión de Lukács, no estaba capacitada para responder a la gravedad de los acontecimientos. En 1910, años antes del conflicto bélico y de la publicación de su *Teoría de la novela*, Lukács escribía en su *Diario personal* algunas opiniones sobre los burgueses de la época.

31 de julio: a causa de los domingos acabaré por establecerme en casa. Estos abominables, repulsivos, primitivos pequeño-burgueses empedernidos. ¡Cómo gritan, aúllan, saltan! ¡Qué delgadas son las paredes de esta pensión! ¡Se oye cada paso! Y las sirvientas vociferando y canturreando... Uno se siente expulsado de la sociedad, pero no en el sentido sentimental; de cualquier manera te machacan los nervios con la más brutal insensibilidad sólo porque se atreve uno a vivir una vida diferente, porque no se ajusta a una vida “campechana y cordial”<sup>193</sup>

Ante la crisis sufrida por el viejo continente, Lukács apuesta por hacer una llamada de atención sobre el papel de las “ciencias del espíritu” como intento de comprender las correlaciones históricas propias de la realidad. De este modo, se aspira a desarrollar una extensa hermenéutica de toda esfera posible de lo real. La propuesta de Lukács excede, como veremos a continuación, los límites de lo estrictamente formal. El autor aspira a ofrecer una relectura histórica-social de su tiempo mediante el empleo de la novela. Ésta se erige como relato de las posibilidades del ser o, también podríamos decir, como vía de mostración de la

---

<sup>192</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela, op. cit.* Pág. 12.

<sup>193</sup> LUKÁCS, Georg: *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud.* Barcelona, Península, 1985. Págs. 101-102.

experiencia mundana. No obstante, Lukács reconoce la problemática en torno a los límites de su propuesta metodológica:

Hoy ya no es difícil ver claramente los límites de tal método. Pero podemos, por lo menos, apreciar también lo que ha podido en cierta medida justificarlo históricamente frente a la chatura y a la pequeñez del neokantismo y de todos los demás positivimos, tanto por su manera de comprender las figuras y las correlaciones históricas como por el tratamiento de las realidades intelectuales (lógica, estética, etcétera)<sup>194</sup>.

La aportación de Lukács a la teorización sobre la novela pasa por reconocer los límites propios de las “ciencias del espíritu”. De este modo aspira a elaborar un método que le permita desarrollar una visión de conjunto sobre la concepción del mundo. Dejando a un lado las huellas del positivismo y del neokantismo y prestando su atención a la estética hegeliana y al método dialéctico del pensador alemán. De hecho, la dialéctica constituye uno de los ejes esenciales del pensamiento de Lukács, presente en sus ensayos más sistemáticos así como en otras referencias de su ingente obra. Según recoge Itsván Mészáros en su estudio sobre el pensamiento de Lukács<sup>195</sup>, la preocupación del autor húngaro por los problemas de la dialéctica puede englobarse en una triple vertiente:

1. La preeminencia de lo que se conoce como “marxismo vulgar” en el movimiento obrero organizado. Como contrapartida, Lukács plantea una defensa universal de la dialéctica según el modelo hegeliano.
2. Intento de realizar y resolver los problemas que la dialéctica de Marx no pudo afrontar en su totalidad. Entre ellos nos encontramos, según Mészáros, con la elaboración sistemática de unos principios marxistas en los distintos campos del conocimiento.
3. La dimensión estrictamente problemática de la dialéctica y de la razón propiamente dialéctica en un tiempo histórico convulso para la humanidad.

Esta problemática (o si preferimos decirlo, estas tres vertientes conflictivas que nos lega la dialéctica) nos muestran un contexto histórico en constante cambio que ensaya su propia transformación y evolución. De este modo, podríamos entender

---

<sup>194</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela, op. cit.* Pág. 13.

<sup>195</sup> MÉSZÁROS, István: *El pensamiento y la obra de G. Lukács*. Barcelona, Fontamara, 1981.

la dialéctica como correlato histórico que integra en sí las diferentes posibilidades de ser. Y dicha caracterización también se encuentra presente en la novela y en su afán por rehacer y plantear posibilidades dialécticas del existir humano. Lukács pretende destacar el papel de la novela como reflejo de lo que ha dado a llamar “un mundo dislocado”<sup>196</sup> en el que la vida, como reflejo de la ausencia de totalidad del ser, ha devenido prosaica. El propio Lukács reconoce años más tarde en la redacción del prólogo a *Teoría de la novela* que su método goza de cierto utopismo en lo que a la dirección que podía tomar el mundo tras la I Guerra Mundial:

Sobre la base, es verdad, de un utopismo altamente ingenuo y plenamente infundado: la esperanza que de la destrucción del capitalismo, y de la ruina, identificada con esa destrucción, de las categorías económicas y sociales privadas de vida y enemigas de la vida, podría salir una vida natural, digna de ser vivida por el hombre. Que el libro termine en Tolstoi como en una cima, que termine con una advertencia sobre Dostoievski –el cual no habría “escrito novelas”– muestra claramente que el autor no anhela un género literario nuevo, sino más bien, como él dice, un “mundo nuevo”<sup>197</sup>

La actitud de Lukács no queda manifiesta como un fruto ingenuo aislado de la realidad sino, tal y como reconoce el propio autor, responde a toda una corriente espiritual en boga durante aquellos años. Es por ello por lo que podemos afirmar que la teorización de la novela llevada a cabo por nuestro autor supone, en cierto modo, un intento de *volver a casa*, que pasa por la recuperación del ser olvidado y sepultado por la razón moderna y que ahora, en el contexto de la I Guerra Mundial, era urgente buscar. La existencia se tornó problemática y tanto el arte como el pensamiento acentuaban un conflicto de identidad que dejaba entrever los sinsabores del mundo contemporáneo que, sin un sentido vital definido, deambula desde la soledad del individuo.

Una perspectiva similar es la que Ortega desarrolla en sus *Meditaciones del Quijote*. El filósofo español concibe la novela (y más concretamente el Quijote de Cervantes) como un medio para comprender la intrahistoria española, si bien ésta queda ampliamente ligada al contexto del viejo continente en la apuesta orteguiana por la europeización. Tal y como hemos analizado en el capítulo anterior, la toma de

---

<sup>196</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*, op. cit. Pág. 18.

<sup>197</sup> *Ibíd.* Pág. 21.

conciencia de las circunstancias supone para el hombre su relación con el mundo exterior y, por consiguiente, el conocimiento de una realidad externa que deviene esencialmente problemática. Ortega atiende a la apertura de mundo experimentada por el hidalgo cervantino, si bien centra su mirada en el autor. Como ya sabemos, Cervantes se erige portavoz de la idiosincrasia española, haciendo hincapié en la llamada de atención del autor: ya no se trata de engrandecer un Estado mediante su aparataje técnico sino que debemos volver nuestra mirada a la circunstancia española, que ahora debe revisar la cultura adquirida.

La cultura adquirida sólo tiene valor como instrumento y arma de nuevas conquistas. Por esto, en comparación con lo inmediato, con nuestra vida espontánea, todo lo que hemos aprendido parece abstracto, genérico, esquemático. No sólo lo parece, lo es. El martillo es la abstracción de cada uno de sus martillazos<sup>198</sup>.

El estudio de la circunstancia española desde la perspectiva cervantina presta su atención, además, a la interpretación del género novelesco. De este modo Ortega aspira a reaccionar ante la vida desde la amplitud y plenitud conceptual ofrecida por la novela. Dicho género es entendido por el filósofo como una extensión del propio ser del hombre en tanto que se afana por encontrar algo más que la inmediatez del “yo”. En el fondo, tanto Ortega como Lukács están respondiendo a la emergencia de la irracionalidad que devino esencial tras el triunfo de la razón moderna y, con más fuerza aún, tras el progresivo derrocamiento de sus principios. Al mismo tiempo, se proponen superar el binomio sujeto-objeto que con tanta fuerza irrumpió en la modernidad, cuestión que en Ortega queda perfectamente reflejada en la conjunción entre el yo y la circunstancia y en Lukács en la relación entre el mundo contingente y el individuo problemático. Ésta y otras coincidencias en el planteamiento de ambos autores no es producto de una influencia mutua, tal y como expone Francisco Gil en *Los profetas y el mesías*<sup>199</sup>.

Según apunta el autor, la redacción de *Meditaciones del Quijote* así como de *Teoría de la novela* se encuentran muy próximas en el tiempo, tanto que parece casi imposible que se produjera una relación de influencia. Otro punto que contradice la

---

<sup>198</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 756.

<sup>199</sup> GIL VILLEGAS, Francisco: *Los profetas y el mesías: Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

teoría de la influencia es que Lukács no leía en castellano ni se interesaba por la obra de Ortega, por lo que más bien habría que apuntar en otra dirección. Según Gil, esa perspectiva alternativa se encuentra en el uso, por parte de ambos autores, de fuentes procedentes de Alemania. Recordemos a este respecto la incursión del joven Ortega en las tendencias filosóficas alemanas de la época y cómo éstas influyeron, no sólo en sentar los cimientos de su pensamiento más temprano sino también en la concepción y redacción de las *Meditaciones del Quijote*.

El hidalgo cervantino se encuentra a la base de la teorización de la novela llevada a cabo por ambos autores. A partir del Quijote se repasan los principales elementos de la novelística moderna, tales como el papel del héroe, la aventura, el tiempo vital o la ironía. Aspectos esenciales no sólo en lo que a la elaboración de una teoría formal de la novela se entiende sino, además, como reflejo de una relectura de los paradigmas de comprensión hasta entonces vigentes. No obstante, tal y como veremos con detenimiento en los epígrafes posteriores, también nos encontramos ante divergencias entre ambas teorizaciones de la novela. Una de las principales, destacada por Gil en su magno ensayo, es la concepción en torno a la relación entre épica y novela. Si bien para Lukács son muestras de “distintas épocas históricas del despliegue evolutivo de la conciencia y de la creación de formas artísticas”<sup>200</sup>, Ortega mostrará una visión vehemente al respecto y apostará por contraponer ambas en tanto que, según el filósofo, se corresponden con épocas históricas distintas.

Las divergencias y similitudes entre ambas teorizaciones de la novela serán expuestas con mayor detenimiento en los epígrafes siguientes. Tal y como hemos apuntado al comienzo, enfrentarnos al análisis de un género (en este caso la novela) y su relación con el pensamiento de la época no responde estrictamente a una cuestión formal sino que se erige como relectura de un momento histórico que, inaugurado por la crisis de la Edad Moderna, supone la ruptura de la totalidad en la que tradicionalmente nos había prestado su cómodo regazo la razón físico-matemática. Al mismo tiempo, antes de pasar a analizar las similitudes y las diferencias entre ambos autores en lo que al estudio del Quijote se refiere, no podemos pasar por alto un apunte sobre la novela y su función tras el derrocamiento de la razón moderna.

---

<sup>200</sup> *Ibíd.* Pág. 74.

Manuel Barrios apunta en *Narrar el abismo*<sup>201</sup> la importancia de comprender la novela como algo más que una mera interpretación del mundo por parte del autor. Frente a esta teoría, Barrios apuesta por la novela como medio de “explorar precisamente aquello que en la vida humana escapa de la trampa ontificante que convierte la realidad dada en el único existente”<sup>202</sup>. De este modo nos situamos ante un género abierto a la posibilidad del ser que, a partir de los egos imaginarios nos sitúa ante un “recordatorio permanente de la dimensión de fábula inherente a nuestro mundo, en tanto que “planeta de la inexperiencia”<sup>203</sup>. En el fondo, de lo que se trata es de experimentar con el “yo”, con las posibilidades del existir humano. Y ese es uno de los roles fundamentales de la novela, tal y como está presente, a modo de hilo conductor en las aventuras del hidalgo manchego. No se trata de una exploración sobre lo que el autor nos muestra sin más, sino de las posibilidades que escapan al encorsetamiento de una única realidad. La visión total del mundo ha quedado en suspenso y, con ella, la comprensión unívoca del ser del hombre. No obstante, como bien apunta Barrios, no se trata solamente de comprender la apertura de posibilidades existenciales del “yo”, sino que, además, es pertinente reconocer los desvíos a los que puede someterse nuestra identidad por cualquiera de las posibilidades que nos ofrece la novela. Barrios apunta a Nietzsche como pensador que supo vislumbrar con gran finura las derivas de la *décadence* en la novela:

El de una existencia desprovista de atributos y significados estables, convertida en pura errancia, cual la del *flanêur* parisino evocado por Baudelaire y luego por Benjamin en un mismo afán de descubrir la emergencia de una modernidad y definitivamente nómada y fragmentaria<sup>204</sup>.

En esta perspectiva, aunque con matices que ya veremos, se sitúan Lukács y Ortega en su estudio de la novela como género que trasciende sus propios límites formales para ocuparse de algo más profundo: la existencia humana.

---

<sup>201</sup> BARRIOS, Manuel: *Narrar el abismo: ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*. Valencia, Pre-Textos, 2001.

<sup>202</sup> *Ibíd.* Pág. 182.

<sup>203</sup> *Ibíd.* Pág. 182.

<sup>204</sup> *Ibíd.* Pág. 184.

## 2.6.2.- El Quijote como paradigma.

En su magnífico ensayo<sup>205</sup> sobre las *Meditaciones del Quijote*, José Manuel Sevilla rastrea las relaciones entre el problematismo, el humanismo retórico y la razón narrativa de la mano de Ortega, el Quijote y Cervantes. Según apunta Sevilla, a partir de la obra cervantina nos acercamos a planos de realidad que, ocultos tras la inmediatez, se nos presentan como tratamiento del *ser como problema*. Partiendo del estilo cervantino, Ortega dota a estas cuestiones la misma profundidad óptica y ontológica que años más tarde desarrollará Heidegger en *Ser y tiempo*. Así, afirma Sevilla que

El *pluriverso* del *Quijote* nos da la impresión de un universo constelado, la multitud de historias que lo componen se hilvanan en una ontológica *intrahistoria*, la pluralidad de caracteres no son idealizados personajes sino existencias, experiencias en y de la existencia, *ser en el ahí*. En conjunto, la realidad del *Quijote* tiene un *sentido pleno*, una significación profunda coexistente con la realidad particular de sus elementos. Por eso el *Quijote* es una novela que nos da sensación de *plenitud*, una estructura donde cada cosa puede ser vista como centro de un universo, y donde unas con otras se traban en conexión y armonía<sup>206</sup>.

Efectivamente, el Quijote se manifiesta como circunstancia española y, por tanto, como un reflejo del *ser* propio español, su *intrahistoria*. Por eso, los personajes no cumplen su función meramente ficcional sino que se nos presentan como existencias que se muestran en conexión interna con la idiosincrasia española. No obstante, esta conexión trasciende sus propios límites y pasa a constituir un profundo relato del hombre y las posibles metáforas de su ser, tal y como también se encarga de reflejar Lukács. En este punto, volvemos a la afirmación de Kundera sobre la concepción de la novela como modelo del mundo emergente, el mismo que no casa

---

<sup>205</sup> SEVILLA, José Manuel: *Conquistar lo problemático: Meditaciones del Quijote de Ortega y Cervantismo. Cuatro lecciones napolitanas en el Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*. Sevilla, Fénix, 2005. En dicha obra, José Manuel Sevilla recopila cuatro lecciones impartidas originalmente en lengua italiana en la sede del Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. El seminario, encuadrado dentro del programa *L'Umanesimo ingegnoso di Cervantes, il Don Chisciotte e la tradizione filosofica spagnola del Novecento*, tuvo lugar entre los días 4 al 7 de octubre de 2004, y tuvo como tema principal unas “meditaciones” sobre las *Meditaciones del Quijote* de Ortega.

<sup>206</sup> *Ibíd.* Pág. 136.

con el universo totalitario ensalzado por la razón moderna. Y es que, como afirma Kundera,

Todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo. En cuanto se crea un ser imaginario, un personaje, uno se enfrenta automáticamente a la pregunta siguiente: ¿qué es el yo? ¿Mediante qué puede aprehenderse el yo? Ésta es una de las cuestiones fundamentales en las que se basa la novela en sí<sup>207</sup>.

Pero, a pesar de todo, no podemos aprehender el yo en su totalidad, puesto que según Kundera dicha tendencia es insaciable. Y esto es algo que conocen a la perfección Lukács y Ortega, quienes son conscientes de cómo la novela juega constantemente con los límites del “yo”. La visión del Quijote desarrollada por Lukács y Ortega contiene puntos en común. Ambos autores consideran al hidalgo manchego como figura esencial en el comienzo y desarrollo de la novela moderna, no sólo (como hemos insistido con anterioridad) en lo que a la evolución del género se refiere sino también, como base de una actitud ante la problemática realidad del momento. Al estudio de las divergencias y los problemas compartidos por ambos autores dedica Francisco Gil un interesante capítulo de su ensayo en el que se ocupa, también, de la recepción de la obra cervantina en ambos autores. Las aventuras del hidalgo manchego constituyen la base de la concepción de una teoría de la novela en Lukács y Ortega, un análisis que pasa por la reconsideración de otros géneros literarios así como de los temas principales tratados por Cervantes. Y todo ello desde un intento de mostrar una perspectiva de comprensión desligada de las tendencias racionalistas y positivistas. Así, apunta Gil que

Lukács coincide con Ortega en ver en *Don Quijote* “la primera gran novela de la literatura universal”, representativa de una época “en que el hombre se vuelve solitario y no puede encontrar ya sino su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la substancia (de un mundo) librado a la inmanencia de su propio sentido”. Es decir, la novela se orienta hacia una forma interior de vida y por ello es “la forma de virilidad madura por oposición a la infantilidad normativa de la epopeya”<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> KUNDERA, Milan: *El arte de la novela. op. cit.* Pág. 37.

<sup>208</sup> GIL VILLEGAS, Francisco: *Los profetas y el mesías, op. cit.* Pág. 74.



Según Lukács, Don Quijote es el prototipo de lo que él analiza como idealismo abstracto. En este contexto, la figura del héroe trata de responder a las necesidades de un mundo marcado por el abandono de Dios y por la falta de conexión entre la interioridad y la aventura, binomio esencial que se refleja en la acción del personaje cervantino. Don Quijote, como héroe del idealismo abstracto, toma conciencia de la falta de adecuación entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo, problemática que fue en cierto modo resuelta por Ortega al proponer la relación necesaria entre el “yo” y la circunstancia, o lo que es lo mismo, una correlación esencial que nos salva de la lejanía entre el sujeto y el mundo externo. Dicha lejanía fue uno de los problemas que encontró el joven Ortega en la fenomenología, centrada según él en el mundo interior hasta el punto de someter toda realidad al filtro de la conciencia. Tanto Lukács como Ortega comprenden al personaje cervantino como muestra de un diálogo con el mundo exterior, trascendiendo de este modo los límites propios de la conciencia que por aquella época quedaban muy marcados por la fenomenología y por las tendencias psicologistas. De algún modo se reivindica, al mismo tiempo, el papel de la novela como diálogo del hombre con su tiempo que ya no entiende de relatos salvíficos al modo de la novela de caballería. El tiempo inaugurado por Cervantes y la novela moderna es para Lukács reflejo de

La melancolía profunda del curso mismo de la historia, de la fuga del tiempo que muestra así que los contenidos eternos, que las actitudes eternas pierden su sentido cuando han cumplido su tiempo, porque el tiempo puede superar a lo eterno. Es el primer gran combate de la interioridad contra la vulgaridad prosaica de la vida exterior y el único combate en que ella ha conseguido no solamente dejar sin mancha el campo de batalla, sino también hacer resplandecer sobre su adversario vencedor el estallido de su propia poesía victoriosa aunque irónica con respecto a sí misma<sup>209</sup>.

La discontinuidad y la heterogeneidad de la novela, elementos esenciales del género según Lukács, contrastan con la necesaria relación entre el hombre y el mundo, por lo que podríamos entender la novela moderna como un puente que se establece dentro de dicho binomio. De este modo, una tendencia idealista abstracta podría ponerse en suspenso en tanto que el intento de conciliación llevada a cabo por

---

<sup>209</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela, op. cit.* Pág. 96.

la novela es palpable, siendo las aventuras de Don Quijote precursoras de la necesaria conjunción. El individuo se encuentra separado del mundo, así lo ve también Ortega, pero gracias a la aventura la ruptura se convierte en continuidad, tal y como apunta Gil: “la descripción de la aventura como ese evento que rompe la continuidad de la vida por un lado, y la dialéctica que logra mantener entre la interioridad y la exterioridad con el centro de la vida por el otro”<sup>210</sup>. Esta relación entre el hombre y el mundo es mostrada con claridad en la novela moderna, si bien en otros contextos (como en la épica griega) no podríamos hablar de conjunción sino más bien de escisión. Para comprender mejor la evolución de la épica griega a la novela y cómo dicho desarrollo ha implicado, también, diversas actitudes ante el hombre y el mundo, nos adentramos a continuación en el análisis del proceso evolutivo así como en los diferentes aspectos influyentes en el mismo. De este modo nos introducimos en una teoría de la novela que no olvida al hidalgo manchego.

### **2.6.3.- En torno a la épica y la novela.**

La evolución producida de la épica a la novela es objeto de estudio para Lukács así como para Ortega. Frente a los apuntes ofrecidos por el filósofo español en sus *Meditaciones*, Lukács dedica un análisis pormenorizado a la cuestión en su *Teoría de la novela*. Tal y como ya hemos tratado, la concepción evolucionista de los géneros literarios era compartida por ambos autores. No obstante, y como veremos a continuación, hay diferencias sustanciales que no pasan desapercibidas. En el fondo, la evolución de los géneros que vemos con Lukács nos hace reconsiderar una posible similitud con el desarrollo histórico de la conciencia humana. Cada época histórica tiene su expresión determinante (así lo valoró también el propio Ortega) y la del hombre moderno es, en gran medida, la novela. Dicho género integra en sí las distintas formas del pensar en un contexto problemático que desplaza los criterios tradicionales del pensar. Los viejos esquemas que nos hacían actuar ante el mundo

---

<sup>210</sup> GIL VILLEGAS, Francisco: *Los profetas y el mesías*, op. cit. Pág. 78.

quedan en suspenso, y tanto el filósofo como el narrador postulan nuevas formas de ejercer su labor crítica.

Según Lukács, la epopeya intenta dar respuesta al carácter esencial de la vida. Los griegos no conocen respuestas, sino que ofrecen soluciones en un intento de trascender mediante el arte. La antigüedad da claras muestras de solipsismo con un marcado y estrecho círculo metafísico que realza la finitud del hombre y, gracias al arte, es posible aspirar a una trascendencia, si bien ésta debe lidiar con un mundo que reposa en la totalidad. Dicha caracterización unívoca de lo real, perteneciente a tiempos pretéritos, contrasta con el mundo moderno fragmentado. Al aludir al arte podemos hacer referencia directa a la novela, que según Lukács

Traduce más que cualquier otra lo que no tiene trascendentalmente ni refugio ni protección. La coincidencia, en los griegos, entre la historia y la filosofía de la historia, ha traído como consecuencia cada forma de arte en el instante mismo en que, en el cuadrante del espíritu, se puede leer que su hora ha llegado y obligándolo a ceder el lugar tan pronto como sus arquetipos desaparecerían en el horizonte<sup>211</sup>.

No obstante, puede haber formas épicas que escapen a esa totalidad propias de la antigüedad, puesto que no se trata de algo que proporcione el género épico en sí mismo. Es por ello por lo que podemos encontrarnos ante el fragmento, ante un conato de ruptura que nos hace pensar en el hombre como sujeto empírico que ahora, y frente a la totalidad propia del mundo griego da rienda suelta a su subjetividad fragmentada. El héroe se identifica con su entorno, con esa comunidad a la que se deben sus hazañas. En este sentido hablamos de unos marcados límites del mundo que buscan la correspondencia entre el yo y el mundo como aquello que trasciende los límites del sujeto.

Para Lukács, la epopeya y la novela son dos formas en las que se subdivide la épica. La diferencia entre ambas estriba en “los datos histórico-filosóficos que se imponen a su creación”<sup>212</sup>, lo cual nos hace pensar en la novela como la epopeya actualizada y caracterizada por pertenecer a un contexto en el que el sentido de la vida se ha vuelto problemático. Ya no estamos ante esa armonía proporcionada por la totalidad de la realidad, sino que nos situamos en un contexto escindido que busca

---

<sup>211</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela, op. cit.* Pág. 38.

<sup>212</sup> *Ibíd.* Pág. 52.

dotar de sentido a un mundo cuyos dioses se han ausentado. El verso épico nos proporcionaba orden, pero pese a la evolución hacia el género novelesco, éste no se olvida de sus antepasados y transforma la prosa en una gran forma épica, es decir, recoge de un modo evolutivo sus principios. Lukács mantiene la idea de la evolución en su teorización de la novela. Ortega, en cambio, y pese a compartir (según Francisco Gil) las ideas de evolución del género novelesco, da muestras de una clara oposición entre la épica y la novela. Según Ortega, el primero es un género que se contextualiza en un pasado ideal, un tiempo que no nos pertenece puesto que queda sujeto a una esencia que escapa del recuerdo (podríamos considerar éste como la actualización del pasado). Así afirma al respecto de Homero que

No pretende contar nada nuevo. Lo que él cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe lo que sabe. Su operación no es propiamente creadora y huye de sorprender al que escucha. Se trata simplemente de una labor artística, más aún que poética, de una virtuosidad técnica (...) El tema poético existe previamente de una vez para siempre. Se trata sólo de actualizarlo en los corazones, de traerlo a plenitud de presencia<sup>213</sup>.

Ortega plantea la evolución de la épica a la novela en otros términos. El filósofo español es consciente de que la novela cuenta con la épica como antepasado literario. No obstante, dicha característica no supone una relación conciliadora entre ambos géneros. Como acabamos de ver, tanto épica como novela se instalan en un tiempo vital radicalmente distinto y, para Ortega, contradictorios. Si la épica nos remite a un pasado donde todo hecho se reviste de un exacerbado idealismo, la novela aboga por un tiempo real (podríamos decir, presente) que asume su finitud y contingencia. De este modo, el tiempo de la novela se aleja de un ideal que no se corresponde con su afán de creación y experimentación. Así, Ortega huye en su teorización sobre la novela del idealismo abstracto que subyace al planteamiento de Lukács.

En cualquier caso, y pese a las diferencias entre Lukács y Ortega, es importante destacar cómo las teorías sobre la novela de ambos autores se complementan, tomando como fuentes comunes (teniendo en cuenta los matices de las mismas) a Bergson, Simmel, Cohen, la filosofía de la historia de Hegel o Dilthey,

---

<sup>213</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Págs. 801-802.

entre otros. Así, podemos considerar que las propuestas de Lukács y Ortega suponen “un producto típico de las tendencias dominantes a principios de siglo de las *Geisteswissenschaften*, o ciencias del espíritu, del medio cultural alemán”<sup>214</sup>. Al mismo tiempo, es también pertinente destacar cómo para ambos autores el nacimiento de la novela moderna se da de la mano de Cervantes y su Quijote. La historia del hidalgo manchego encarna a la perfección el descubrimiento de la interioridad y de la fragilidad humana que ya no encuentra reposo en un universo cerrado. En este sentido, podemos anunciar un cambio en la concepción del héroe, tal y como veremos a continuación.

#### **2.6.4.- El héroe y la aventura.**

Tal y como hemos apuntado anteriormente, Lukács considera que la epopeya y la novela son dos grandes objetivaciones de la literatura épica. Así, la novela se entiende como la epopeya de “un tiempo donde la totalidad de la vida no está ya dada en una manera inmediata”<sup>215</sup>. La novela moderna inaugura un período de descubrimiento que obliga al hombre a buscar constantemente su alma. Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta cómo entran en crisis los paradigmas tradicionales, es pertinente pensar en un cambio en la concepción del héroe desde el discurso épico al proporcionado por la novela.

La epopeya nos sitúa ante un discurso cerrado de la existencia del individuo. El héroe está dispuesto a todo por su patria. Su voluntad de aventura queda comprometida por la responsabilidad que siente ante los demás. No sabemos hasta qué punto su voluntad es estrictamente personal, es decir, si responde o no al “querer ser” y el “saber quién se es” cervantino (y también recordado por Unamuno). En la epopeya, el “yo” queda sujeto a un “deber ser”, entendiéndose dicho imperativo como un refugio en el que se resguarda la libertad del hombre. Es el “yo empírico”, según Lukács. En cambio, la novela nos sitúa ante un “yo” que está en constante

---

<sup>214</sup> GIL VILLEGAS, Francisco: *Los profetas y el mesías*, op. cit. Págs. 73-74.

<sup>215</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*, op. cit. Pág. 52.

construcción y experimentación ante una vida que lo único que proporciona es desorientación. Ante semejante contexto, la novela nos muestra un héroe que trata de habérselas con el mundo, pero de forma diferente que su antepasado. Ahora el héroe actúa conforme a su voluntad, y se enfrenta a sus hazañas por su propio querer ser, tal y como le sucediera a Don Quijote. Digamos, apelando a la terminología orteguiana, que el héroe de la novela responde a su propia circunstancia, por lo que se produce, como apunta Gil

Un desgarramiento entre héroe y “mundo circundante”, entre individuo y comunidad. El mundo de la novela ha sido abandonado por Dios y por eso el ámbito del héroe es “el campo de la actividad de lo demoníaco”, donde el mundo está, “de ahora en adelante librado a la inmanencia de su propio sin sentido”<sup>216</sup>.

El héroe tiene que enfrentarse a la realidad desde su inexperiencia. Su actitud, marcada por una irrefrenable tendencia a la aventura, le conduce a inaugurar y desarrollar su identidad. El héroe de la novela moderna proviene del entorno más real posible, fuera del trasfondo mítico que caracterizaba a la épica así como a la propia evolución del género, como sucediera con los libros de caballerías. Así, el héroe novelesco busca la realización de sí mismo y desarrollar su más profundo querer ser, motivo por el cual persigue su voluntad que se presenta, para Ortega, como voluntad de aventura. La figura del héroe a la que nos remite Ortega trata de estrechar los vínculos entre la cultura y la vida. Unos años antes de la publicación de *Meditaciones del Quijote*, Ortega ya esbozó dichos vínculos; tal y como nos muestra en un texto anterior, *Adán en el Paraíso*.

El título de la obra constituye en sí mismo una metáfora que no deja lugar a dudas de la capacidad literaria del autor. Adán es, además del primer hombre (según el relato bíblico) el prototipo de un individuo cualquiera para Ortega. La historia de Adán es aplicable a todos y cada uno de los hombres, independientemente del tiempo y del lugar en el que se encuentren. Da igual que nos refiramos a Adán o a un hijo del siglo XXI. No tiene importancia que hablemos del Paraíso o de una pequeña ciudad australiana. La problemática que nos anuncia Ortega no entiende de nombres, lugares o épocas históricas. *Adán en el Paraíso* enuncia lo que en Ortega será fundamental: la

---

<sup>216</sup> GIL VILLEGAS, Francisco: *Los profetas y el mesías*, op. cit. Pág. 77.

consideración de la vida como realidad radical, es decir, como problema intrínseco al ser del hombre puesto que éste habita desde y en esa coyuntura. Y ello se muestra independiente a la casuística espacio-temporal.

Adán en el Paraíso. ¿Quién es Adán? Cualquiera y nadie particularmente: la vida. ¿Dónde está el paraíso? ¿El paisaje del Norte o del Mediodía? No importa: es el escenario ubicuo para la tragedia inmensa del vivir, donde el hombre lucha y se reconforta para volver a luchar<sup>217</sup>.

Cada hombre pertenece a un contexto que no puede eludir. Lejos del instinto de mera supervivencia, hemos de hacernos cargo de nuestra vida, tal y como nos ilustra Ortega desde la figura bíblica del primer hombre. El filósofo español vislumbra lo que años más tarde sería una cuestión esencial en el pensamiento heideggeriano: la comprensión de la existencia como conciencia, peculiaridad que nos distingue de los animales y de los objetos inanimados. El hombre es quien únicamente sabe que existe porque tiene conciencia de ello, es decir, es algo más que un propio estar en el mundo cual estratagema del azar. Ortega también nos presenta en esta obra el arte y la literatura como expresiones mediante las que dar voz a la tragedia vital. Frente a la ciencia, que se desenvuelve en un plano esencialmente abstracto, el pensamiento y la literatura atienden a lo concreto, a la dimensión individual de la vida. Dicha particularidad supone acoger una amplitud de posibilidades en torno a la comprensión del mundo que aumenta, a su vez, las interpretaciones del mismo:

No existe, por lo tanto, esa supuesta realidad inmutable y única con quien poder comparar los contenidos de las obras artísticas: hay tantas realidades como puntos de vista. El punto de vista crea el panorama<sup>218</sup>.

Y esta es la tarea del héroe: mostrarnos otra perspectiva de la realidad experimentar con la configuración del propio yo. Pero, como ya vimos en el epígrafe anterior a propósito del héroe orteguiano, la figura del héroe se reviste de tragedia. En este punto también está de acuerdo Lukács, al afirmar “la forma interior de la novela

---

<sup>217</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Adán en el Paraíso*. En *Obras Completas, Vol. I, op. cit.* Pág. 76.

<sup>218</sup> *Ibíd.* Pág. 60.

es la marcha hacia sí del individuo problemático”<sup>219</sup>, es decir, el género novelesco nos ofrece como base la exploración que lleva a cabo el hombre de su propio “yo”. Y eso, en un mundo en el que los metarrelatos están en suspenso y los dioses han huido sin dejar constancia de qué hacer con las experiencias vividas. Lukács nos habla de la novela como un proceso interno y biográfico en el que

La forma biográfica significa para la novela la victoria sobre la mala infinitud. Por una parte, las dimensiones del mundo se reducen a las que pueden asumir las vivencias del héroe y la suma de éstas es organizada por la orientación que tome la marcha del héroe hacia el sentido de su vida, que es el conocimiento de sí; por otra parte, la masa heterogénea y discontinua de hombre aislados, de estructuras sociales sin significación y de acontecimientos desprovistos de sentido que aparecen en la obra, recibe una articulación unitaria por la puesta en relación de cada elemento singular con la figura central y con el problema vital que ilumina el curso de su existencia<sup>220</sup>.

El héroe novelesco tiene que hacerse cargo de sus circunstancias y crear su propia vida desde una clara voluntad de aventura. Porque es él, frente al héroe clásico, quien ha elegido su camino. A este respecto, Lukács trae a colación la historia de Wilhelm Meister, de Goethe para hacer constar la importancia de la vocación que deambula entre la libertad de acción y la contemplación como actitud receptiva de todo lo que el mundo nos pueda aportar. Los elementos educativos presentes en esta obra de Goethe nos acercan, según Lukács, a un héroe solitario que es consciente de la escisión entre su interioridad y el mundo y nos lo presenta como vivencia y comprensión de la propia circunstancia. La historia de Wilhelm Meister nos remite a otro modo de habérselas con el mundo, otro héroe perteneciente a la novela del siglo XIX que manifiesta su voluntad de aventura de manera diferente al hidalgo manchego. No obstante, ambas historias nos sitúan ante paradigmas de comprensión del mundo que escapan al universo cerrado y armónico clásico. Wilhelm Meister es considerada una de las obras cumbre de lo que se conoce como “novelas de formación” o *Bildungsroman*. Dicho género tiene como objeto principal mostrar el proceso de formación del individuo desde sus primeros años de aprendizaje hasta la madurez de sus capacidades, no sólo intelectuales sino también morales. Según

---

<sup>219</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela, op. cit.* Pág. 73.

<sup>220</sup> *Ibíd.* Pág. 74.



apunta Manuel Barrios, el interés que dicho género despierta en la actualidad quizá se deba a la capacidad con que la trama argumental de estas obras muestra un desarrollo histórico-evolutivo muy parecido a lo que se expone desde la filosofía del idealismo alemán. Al mismo tiempo, es esencial destacar cómo la novela de formación no sólo cumple el objetivo de dar cabida al desarrollo intelectual y moral del individuo, sino que “mediante la interiorización de las experiencias vitales por un mecanismo de anagnórisis, que conduce al sujeto hasta la plena conciencia de sí”<sup>221</sup>.

La historia de Don Quijote, en cambio, nos acerca a un héroe de gran seguridad interior que contrasta con su realidad más cercana y cruel: el entorno del hidalgo se empeña en constatar que todas sus vivencias son producto de su locura, acusación que no hace más que afianzar su voluntad de aventura a la par que enfatiza su afán por ser y querer ser. Tanto Lukács como Ortega comprendieron dicha voluntad como epicentro del héroe novelesco moderno. Ahora, el héroe se encuentra desgarrado del mundo y ha de luchar por ser quien es frente a toda oposición. Las aventuras vividas por el héroe moderno parten de una profunda convicción personal, por lo que la relación entre la voluntad y la aventura es más que evidente. Así lo recogen tanto Lukács como Ortega, quienes podrían haber tomado como inspiración el ensayo titulado *La aventura* de Simmel publicado en 1911, tal y como recoge Gil. Simmel pretende mostrar la aventura como el acontecimiento que produce una ruptura en la vida cotidiana, es decir, la aventura forma parte de nuestro día a día al tiempo que se presenta como algo extraordinario. De este modo, y si seguimos la teoría de Gil, la novela sería una forma de aventura en la que el hombre experimenta su propia existencia, siendo la aventura algo presente en el curso normal de la vida a la par que supone una ruptura de la cotidianidad.

La novela moderna nos muestra a un héroe que tiende a vivir en soledad, si bien en su relación con el mundo el diálogo se implanta como uno de los medios de habérselas con sus circunstancias. Ya Unamuno nos habló de un héroe (Don Quijote) que no estaba solo (recordemos cómo la inclusión de Sancho en el título del ensayo dedicado al hidalgo –*Vida de Don Quijote y Sancho*– puede ser interpretada como una negación de la soledad y la locura del personaje cervantino) y que asumía su destino a pesar de carecer de refugio y protección.

---

<sup>221</sup> BARRIOS, Manuel: *Narrar el abismo*, op. cit. Pág. 65.

El espíritu fundamental de la novela, el que determina la forma, se objetiva como psicología de héroe novelesco: esos héroes están siempre en la búsqueda. Es simple hecho indica, que ni los fines ni los medios pueden ser inmediatamente dados o que, cuando son dados en un modo psicológico inmediato e inquebrantable, lejos de constituir un saber evidente apoyado sobre correlaciones reales o sobre necesidades éticas no son sino hechos psíquicos sin el correlato necesario ni en el mundo de los objetos ni en el de las normas<sup>222</sup>.

Dicho de otro modo: Lukács dota de una dimensión psicologista al héroe moderno hasta el punto de reducir sus vivencias a meros hechos psíquicos. Podríamos afirmar que esa psicologización del héroe poco tiene que ver con la perspectiva orteguiana. Pero, de ser así, ¿cómo podemos entender que Lukács apueste por superar el desgarramiento entre la interioridad y el mundo? En el fondo, el autor se está refiriendo a la locura. Según explica en *Teoría de la novela*, la epopeya ignora la locura. La tragedia la acoge, pero como una mera expresión simbólica. En cambio, la novela moderna la hace suya como reflejo de lo absurdo y lo vano y la aspiración por trascender el destino impuesto. En el fondo es un reflejo de

La desaparición de todo fin evidente, la desorientación decisiva de la vida entera se vuelve necesariamente, para todos los personajes y para todos los acontecimientos, el fundamento de todo el edificio, el modelo constitutivo. Ahí donde ningún fin está inmediatamente dado, las estructuras que el alma descubre en el proceso de su realización en tanto que substrato y soporte de su actividad entre los hombres, pierden su enraizamiento evidente en las necesidades suprapersonales y normativas<sup>223</sup>.

Dentro de este universo descentralizado en el que el hombre está en constante desorientación, la ironía se torna esencial como actitud vital. Para Lukács es “la autocorrección de la fragilidad”<sup>224</sup>, mientras que para Ortega era un elemento indispensable en Cervantes como muestra de realidades alternativas, al tiempo que ofrece un contraste entre la comedia y la tragedia. Así, afirma Ortega que “la vis cómica se limita a acentuar la vertiente del héroe que da hacia la pura materialidad” y añade, más adelante que “vive, en consecuencia, la comedia sobre la tragedia, como

---

<sup>222</sup> *Ibíd.* Pág. 56.

<sup>223</sup> *Ibíd.* Pág. 57.

<sup>224</sup> *Ibíd.* Pág. 69.

la novela sobre la épica”<sup>225</sup>. La ironía ofrece una forma alternativa a la realidad dada, de modo que ésta ya no ostenta el poder de antaño sino que queda puesta en suspenso, respondiendo, así, a su condición abismática. Esta acepción del héroe moderno casa con el desencantamiento que se produce en un mundo que naufraga hacia la decadencia, tal y como veremos a continuación.

### 2.6.5.- En torno a la decadencia.

Ya vimos en el capítulo anterior la importancia de este concepto de profunda raigambre europea. La decadencia se torna actitud y expresión del hombre de la época y se explicita también en el género novelesco. Según Gil, es probable que el contexto de la I Guerra Mundial influyera en dicha actitud, compartida por Lukács y Ortega. No obstante, en el caso del filósofo español habría que esperar casi una década para que mostrara una visión más acorde con la decadencia del género novelesco. Lukács concluye su *Teoría de la novela* haciendo hincapié en las dificultades por las que ha atravesado la evolución de los géneros hasta la novela; al tiempo que destaca las aportaciones a realizar por la filosofía:

La evolución no ha superado el tipo de la novela de la desilusión y la literatura más reciente no revela ninguna virtualidad esencialmente creadora, capaz de dar nacimiento a tipos nuevos; se reduce a un eclecticismo de epígonos, que rebaja antiguas estructuras y no parece poseer fuerzas productoras sino en los dominios formalmente esenciales: lirismo y psicología (...) Y sólo entonces la interpretación histórico-filosófica tendrá por tarea decir si estamos por cierto a punto de abandonar el estado de perfecta culpabilidad o si simples esperanzas anuncian solamente el comienzo de una nueva era, signos de un porvenir aún tan débil que la fuerza estéril de lo que se limita a existir puede siempre destruirla fácilmente<sup>226</sup>.

La visión sobre la decadencia del género novelesco presentada por Ortega en *Ideas sobre la novela*<sup>227</sup>, toma como punto de partida el agotamiento de los temas a

---

<sup>225</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit. Pág. 821.

<sup>226</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*, op. cit. Págs. 140-141.

<sup>227</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas sobre la novela*. En *Obras Completas Vol. III*. Madrid, Taurus, 2004.

tratar, que ahora quedan sometidos al dictamen de un público diferente al de antaño y que busca, fundamentalmente, la contemplación. La novela carece de la perfección última, por lo que se encuentra inserta en un contexto de decadencia. No obstante, pese a dicho diagnóstico, Ortega insiste al final de su ensayo en la apertura de posibilidades que ofrece la novela, lo que podríamos interpretar como un gesto de confianza hacia el género

Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles. Y esta psicología de los espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario (...) No es en la invención de “acciones”, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco<sup>228</sup>.

La evolución del género novelesco tratada por Lukács y Ortega toma como punto de partida Cervantes, autor que, como bien apunta Gil en su ensayo, descubre la interioridad y trasciende los límites del concluso mundo épico. Para ambos autores, la obra de Dostoievsky es una clara muestra de cómo la novela puede resurgir de la decadencia en la que se encuentra inmersa. Si Lukács nos habla de un Dostoievsky cuyas obras trascienden la interioridad problemática de los hombres, Ortega se centra en una dimensión formal y técnica que conceden al novelista la capacidad de crear almas interesantes. En el fondo, y a pesar de las diferencias de interpretación, se trata de experimentar nuevos modos de existencia que no sólo conducen a la renovación de la novela desde un plano formal sino también, en lo que a la interioridad del hombre se refiere. Como apuntamos al comienzo a propósito del ensayo de Manuel Barrios, es tarea de la novela ensayar y probar distintos modos de ser, puesto que la vida, la aventura o el tiempo no son sólo conceptos aplicados a un género literario. Son modos de habérselas con las circunstancias, tal y como intentaron plasmar Ortega y Lukács.

En un momento histórico en el que la sociedad occidental estaba en crisis, ambos autores se detienen en la dimensión compleja y problemática del hombre, que se encuentra ante la novela como posibilidad de comprender un mundo que le es ajeno y extraño. Y es precisamente esta relación conflictiva entre el “yo” y lo exterior el epicentro de la novela, que recoge los cimientos de la épica y la tragedia y, de la

---

<sup>228</sup> *Ibíd.* Pág. 907.

mano de Cervantes, nos muestra un camino para trascender la soledad mediante la voluntad de aventura. De este modo, el antagonismo inicial entre el héroe y el mundo (del que hablaba Lukács) puede ser reconducido, tal y como hemos visto con Ortega y su visión del personaje cervantino. El filósofo español intenta hacer frente en las *Meditaciones del Quijote* a la decadencia histórica-social a partir de Cervantes, quien se ocupa de los problemas esenciales de España y es capaz de hacernos reflexionar sobre el ser y el sentido de la patria.

Éstas son las propuestas de Ortega y Lukács respecto a la novela. No obstante, y como hemos apuntado, no nos remiten a una cuestión meramente técnica y formal, sino que aluden a medios de expresión de una sociedad abigarrada. En el siguiente capítulo ahondaremos en el trasfondo decadente y trágico de la novelística española de comienzos del siglo XX. Para ello, nos centraremos en las conocidas como “novelas de 1902”, cuatro obras de Unamuno, Valle-Inclán, Azorín y Baroja que se tornan esenciales para comprender la dirección que toma no sólo la novela sino también, la nueva filosofía. De este modo nos acercamos a las relaciones entre ambas generaciones, partiendo de la decadencia como arrojé producido tras la crisis de la razón moderna.

### III.- LA MADUREZ FILOSÓFICA DE LA NOVELA EN ESPAÑA O LA EMERGENCIA DE LA DIALOGÍA INTELECTUAL.

La emergencia de un nuevo modelo de filosofía así como de literatura es producto, como hemos podido vislumbrar anteriormente, de un importante cambio de paradigmas. Dicha circunstancia se corresponde con un contexto histórico problemático del que ya nos hemos hecho eco, si bien hemos de tener presente con vistas a conocer y comprender las derivas de la novelística y del pensamiento en este tiempo. En el presente capítulo recogemos cinco temas presentes en las que conocemos como las “novelas de 1902”. De este modo, y a partir del análisis de cada uno de ellos, pretendemos arrojar luz sobre los caracteres esenciales de dicha narrativa así como del pensamiento que de ella emana. La sucesión ininterrumpida de acontecimientos, las descripciones impresionistas o la articulación de situaciones críticas son sólo algunos de los elementos presentes en estas obras que inauguran la narrativa del siglo XX y que, al mismo tiempo, retoman el espíritu crítico e irónico del famoso hidalgo cervantino.

#### 3.1. Metaliteratura.

En un ensayo titulado *La Generación de 1868*<sup>229</sup>, Juan Ignacio Ferreras hace un breve estudio de los caracteres esenciales de una generación marcada por un

---

<sup>229</sup> FERRERAS, Juan Ignacio: *La Generación de 1868*. En *Historia y crítica de la literatura española*. Coord. Por Francisco Rico, Vol. 5, Tomo 1, 1982. Ferreras desarrolla un breve esquema para explicar, a grandes rasgos, las características literarias de la generación de 1868. En primer lugar contamos con los primeros años del siglo hasta 1868, momento en el que se produce el destronamiento de los Borbones y la consecuente revolución burguesa acaecida en nuestro país. Según Ferreras, la producción novelesca de este tiempo carece de unidad, salvo en lo que al Romanticismo se refiere. Pese a ello, en torno a la mitad del siglo podemos fechar las primeras novelas realistas. La segunda época abarca desde 1868 a 1875. Partimos del destronamiento borbónico al que nos referíamos hasta llegar a su restauración. Desde el punto de vista político, es un momento convulso para la historia de España (varios regímenes, revoluciones, etc.). En lo que a literatura se refiere, en estos años aparece firmemente la novela realista como relato de la problemática social del momento. La última época se enmarca entre los años 1875 y 1898, es decir, entre la restauración borbónica y la conocida como Crisis del 98. Esta crisis, como ya hemos visto anteriormente, no afecta sólo a las

contexto histórico convulso que influye en la configuración de la novela decimonónica. En este período, el realismo cobra un protagonismo especial en la narrativa, que acoge historias en las que la denuncia de la problemática política-social es una constante.

El contexto esbozado por Ferreras nos sitúa, de modo genérico, en el tiempo y la circunstancia que, en parte, motivó el cambio de paradigmas. El siglo XIX es la cuna del realismo y su deriva en el naturalismo, tendencias que afectaron y definieron la configuración novelística de la época. Autores destacados de entonces, como Benito Pérez Galdós o Leopoldo Alas Clarín elaboran una novela que recoge la esencia de la sociedad del momento. La preocupación por las cuestiones sociales desde un punto de vista fidedigno y en consonancia con lo real, así como la crítica a la sociedad de clases constituyen dos de los rasgos característicos de la literatura del XIX.

Si en el siglo XIX se denunciaba la sociedad costumbrista y sus valores (a saber, el catolicismo acérrimo y la defensa a ultranza de las premisas morales tradicionales), a principios del XX se opta por otros modelos. Ya no interesa someter a revisión todo ápice de realidad cual obra de calco incorruptible. Ahora no se busca una única perspectiva, ni siquiera una visión dominante. Lo importante no es tanto la representación completa sino los episodios-clave en la configuración de la sociedad y, por ende, del espíritu de los hombres. Los autores del 98, recogiendo el testigo de sus predecesores, no se interesan por detallar cada resquicio de la España de la época. La problemática del momento se aborda desde un carácter aperturista: se atiende al hombre de carne y hueso (que diría Unamuno), un hombre que está en crisis y, con él, su modo de habérselas con el mundo, que ya no entra en las categorías de antaño, sino que se acoge a su propia constitución crítica.

Los modelos que reproducen fidedignamente la realidad quedan obsoletos, y en esta nueva concepción tienen mucho que ver las influencias culturales europeas: la filosofía de Nietzsche, el Romanticismo así como el Decadentismo adquieren un especial protagonismo en relación al nuevo contexto dominante, de fondo trágico. Si ya no hay un dios garante de salvación, ¿Acaso, de ser así, encontraríamos algún tipo

---

estructuras socio – políticas de España sino, también, a su vida intelectual. Es un momento en el que se ponen en suspenso las estructuras cognoscitivas y se inauguran otras.

de respuesta alternativa o válida? ¿No es esta actitud (la que caracteriza a la novela realista-naturalista) un medio que pretende acotar la realidad desde su reproducción literal? ¿No es este otro modo de hacer frente a la decadencia propia de los tiempos heredera del proceso secularizador moderno? Frente a estas tendencias, la novelística del 98 propone una lectura arriesgada de su tiempo. Y decimos arriesgada en tanto que acoge la otra cara del progreso: el fracaso.

La actitud de denuncia social propia de los autores del XIX incide en los viejos esquemas teodiceicos que centran su atención en el progreso como posibilidad para los hombres de alcanzar un fin. Esto no quiere decir que los autores del 98 se recreen (aunque superficialmente así lo parezca) en la amargura y desazón propios de su tiempo. Al contrario. Es un ejercicio de la crítica desde la aceptación de la condición indigente de los hombres. Ignoran la posibilidad de un fin hasta el punto de (nos atrevemos a insinuar) no mostrar un claro interés por acomodarse a los preceptos de su tiempo. El compromiso de estos intelectuales contrasta con la actitud social generalizada. Si bien los escritores muestran un claro pesimismo ante el destino de su generación, la gran mayoría sigue viviendo en un clima lúdico y en parte despreocupado. Ello explica la ironía vertida en los personajes de las novelas de 1902. Avito Carrascal, el protagonista de la novela de Unamuno *Amor y pedagogía*, vive centrado en la racionalidad por antonomasia, lejos de la propia realidad de los tiempos. Su amigo, Fulgencio Entrambosmares, es retratado por Unamuno como un filósofo que trata de hacer las veces de iluminador de Carrascal. Entre los dos personajes se crea una relación a veces contradictoria: Avito busca el consejo de Fulgencio para inculcar la mejor pedagogía posible a su hijo. Pero, para desdicha suya, esa búsqueda se basa en sus principios propios, en unas ideas preestablecidas que no casan con la actitud del propio Unamuno, quien muestra un espíritu en constante lucha que, de modo trágico y agónico le acompañará durante toda su vida. Lo que Avito anhela es encontrar justificaciones a sus propias ideas, sin asumir por ello el riesgo del error ni la posibilidad de avanzar en su pensamiento. Es un personaje que se corresponde con el hombre de la España de la época: frente a la gran preocupación de los intelectuales por redefinir la identidad nacional, el resto de la sociedad sigue mirando para sí misma, disfrutando de sus posibilidades y convencida de sus ideas. Pese a ser un momento crítico para la historia de España, la actitud



generalizada era de una gran apatía, tal y como le sucede al personaje de Unamuno al tiempo que se reflejan en él otras actitudes. Avito Carrascal recoge en sí algunos de los elementos más característicos del quijotismo, influencia trabajada por Unamuno y protagonista de su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Al mismo tiempo, Carrascal se muestra convencido y seguro de sus ideas y, cual Quijote, se sabe en su verdad y cuando duda se retracta en su interior, produciéndose así grandes conflictos que afectan a la vida de su hijo. Es por ello por lo que quiere hacer de su hijo un genio a través de la pedagogía, es decir, a través de la razón. Para lograr semejante objetivo, Avito traza todo un plan que abarca desde la búsqueda de la mujer ideal hasta la gestación y posterior educación del vástago que, cual genio, deberá corresponderse con el ideal paterno. Pese a todo, Avito se pregunta hasta qué punto pesa en todo este asunto el instinto:

Démosle, pues – así piensa esto, en primera persona del plural del presente de subjuntivo, o de imperativo si se quiere – démosle su parte de naturaleza, de instinto, de inconsciencia, no hay forma sin materia. El arte, la reflexión, la conciencia, la forma lo seré yo, y ella, Marina, será la naturaleza, el instinto, la inconsciencia, la materia (...) ¡Cállate!, ¡Cállate!<sup>230</sup>

Al igual que le sucede a Avito Carrascal, los personajes de las novelas de 1902 están en constante búsqueda de sí mismos, en correspondencia con el sino de los tiempos: ante la crisis nacional, queda en entredicho la concepción del ser del hombre que hasta entonces se había venido asumiendo. Se cuestionan los habituales esquemas de comprensión y se hace necesario pensar de nuevo el alma del pueblo español. Tal es el cometido que se propone Unamuno. Entre 1897 y 1902, el pensador vasco escribió lo que se conoce como *Diario íntimo*<sup>231</sup>, cinco pequeños cuadernos en los que llevó a cabo una narración desgarradora de su situación personal. En estos cuadernos, que parten de su crisis espiritual de 1897<sup>232</sup>, Unamuno aborda temas como

---

<sup>230</sup> UNAMUNO, Miguel: *Amor y pedagogía*. Madrid, Alianza, Pág. 49.

<sup>231</sup> UNAMUNO, Miguel: *Diario íntimo*. En *Obras Completas, Vol. VII*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005.

<sup>232</sup> En el Cuaderno número 2 de su *Diario íntimo*, Unamuno narra un suceso acaecido durante la noche que le lleva a experimentar lo más parecido a la muerte. Despierta de madrugada y siente una de sus manos dormida. Preocupado, se apresura a moverla y se pregunta si acaso no la tiene muerta y seca como preámbulo de una muerte definitiva. Se incorpora con palpitations y se pregunta si está vivo o si por el contrario ya ha muerto y su existencia será, desde ese momento, un eterno estar acostado a solas consigo mismo. En este contexto, Unamuno reflexiona sobre el paso del tiempo y sobre el temor a la muerte, una constante de sus diarios y de su obra posterior.

la descomposición espiritual a la que se ve abocado, la filosofía posible en su tiempo, la muerte y el problema del conocimiento, entre otros. Al igual que los intelectuales de su tiempo, y debido a la crisis del 98 y la pérdida de hegemonía del Imperio Español, Unamuno muestra un estado anímico marcado por la agonía e inquietud trágica. Así lo manifiesta de la manera más explícita en este pasaje del Cuaderno número dos:

Padezco abulia; sin excitante externo no sé resolverme a obrar, y todo mi recurso es procurar provocar ese excitante. Alguna vez se me ocurre la locura de desear una grave enfermedad, un accidente o aprieto que poniéndome cerca de la muerte me mueva a pedir confesión y rompa este estado<sup>233</sup>.

La expresión de la angustia vital se manifiesta en Unamuno de una forma profunda y trágica, hasta el punto de considerar la muerte como salvación ante la desesperanza. Avito Carrascal padece esa angustia vital que tan característica es de los personajes unamunianos y del propio escritor vasco. También el hijo de Avito, Apolodoro, es preso de esas mismas sensaciones hasta el punto de verse abocado al suicidio. La justificación que para ello se ofrece en la obra es la liberación de la razón, de los modelos dogmáticos de comprensión de lo real, así como la impotencia y el desgarrar que supone no alcanzar el pleno dominio racional de sí. Antes de morir, Apolodoro reflexiona sobre su vida de un modo trágico: “nací como los más de los mortales, hastiado de la vida desde mi nacimiento, sin que haya logrado en mí la vida, como en los demás logra, borrar con el adquirido apetito la nativa sociedad”<sup>234</sup>. La escritura se tiñe de angustia, de cansancio y desesperanza, pero también de rabia, tal y como se desprende de las palabras de Fulgencio:

¿Qué soy yo? Un hombre, que tiene conciencia de que vive, que se manda vivir, y no que se deja vivir, un hombre que quiere vivir, Apolodoro, vivir, vivir, vivir. Yo tengo voluntad y no resignación de vivir, yo no me resigno a morir, porque quiero vivir, no, no me resigno a morir, no me resigno... ¡Y moriré!<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> *Ibíd.* Pág. 308.

<sup>234</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Amor y pedagogía, op. cit.* Pág. 157.

<sup>235</sup> *Ibíd.* Pág. 146.

Es el contraste entre el tedio y la rabia o anhelo de voluntad lo que define, principalmente, la escritura de este tiempo. Los intelectuales del 98 reaccionaron ante la situación de su tiempo creando, podríamos decir, un nuevo modelo narrativo que escapa al realismo y naturalismo de tiempos pretéritos. No se pretende mostrar una fiel radiografía de la realidad. Así, la escritura se deja empapar por la inquietud de su tiempo. Si no hay visión predominante de lo real, no hay discurso unívoco, sino múltiples perspectivas de un mismo acontecer que queda reflejado en la diversidad de personajes, escenarios, lenguaje y situaciones críticas determinantes. Los personajes principales del resto de las novelas de 1902 no corren mejor suerte. Presentados como arquetipos de su tiempo, son retratados cual hombre medio inmerso en la abulia y la apatía de su tiempo. Son una muestra del retrato de la España de la época, frente a la cual hay que reaccionar. Estamos ante una novelística crítica con su tiempo pero con unos mecanismos de acción completamente diferentes a la tendencia realista-naturalista. Dicha búsqueda forma parte de un proceso de autoconocimiento que podría equipararse a la *Bildungsroman*, cuyos personajes se afanan por reconstruir un yo que está en constante proceso de cambio y aprendizaje. Baroja nos hace partícipes de un proceso cognoscitivo en el que Fernando Ossorio, el protagonista de *Camino de perfección*, es el paradigma de hombre inquieto que busca su propia identidad. Los personajes de las novelas de 1902 muestran un claro pesimismo y conformismo que intentan contrarrestar con vistas a reconducir su existencia, tal y como sucede con el peregrinar por tierras españolas de Ossorio. A este respecto, en un ensayo de 1916 titulado *Ideas sobre Baroja*<sup>236</sup>, Ortega y Gasset se refiere a la figura del vagabundo como una constante en la producción del autor vasco. Según cuenta Ortega, Baroja siente predilección por este tipo de personaje debido a su “condición inquieta y despegada, que no echan raíces ni en una tierra ni en un oficio, sino que van rodando de pueblo en pueblo y de menester en menester empujados por sus fugaces corazones”<sup>237</sup>. Hombres que ante el clima de la España de la época vagan en una búsqueda incesante de su propio yo. Porque esa es la cuestión fundamental: la necesidad de regeneración del pueblo español, algo que empieza por el propio sí mismo para poder ahondar en toda una conciencia colectiva. Baroja construye

---

<sup>236</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas sobre Pío Baroja*. En *Ensayos de crítica. Obras Completas. Vol. II*. Madrid, Ed. Santillana, 2004.

<sup>237</sup> *Ibíd.* Pág. 213.

personajes que buscan ser reales desde el dinamismo de su expresión. No obstante, no nos situamos ante un realismo a la antigua usanza. Ahora el papel del fracaso y de la crisis del momento son determinantes hasta el punto de destacar la marginalidad de la sociedad. Pero no se trata sólo de un toque de atención, sino de otorgar el mayor protagonismo posible a este tipo de personajes y escenarios. La literatura del 98 pasa así a centrarse en hombres que no son de una condición social privilegiada (como sucedía con el relato en torno a la burguesía propio del realismo – naturalismo), ni tampoco héroes a la antigua usanza. Ahora el centro se encuentra en el hombre de carne y hueso (que diría Unamuno) ese que padece, lucha, sufre y que está condenado a morir.

Ossorio también lucha por contrarrestar sus instintos en su asunción de la finitud. Si bien es cierto que no muestra una posición tan claramente definida como Avito Carrascal, su historia está marcada por el deseo de encontrar un sí mismo propio y diferente al de la mayor parte de la sociedad. Al igual que Baroja, los autores de este tiempo se expresan mediante un lenguaje inquieto que a veces roza la desesperación y la impaciencia. No es, como en el caso de la escritura realista-naturalista una expresión crítica en relación a los tiempos, sino que se rebela mediante la inquietud y la desesperanza al tiempo de la búsqueda de nuevas vías de ser en el mundo. En el último capítulo de *Camino de perfección* Ossorio piensa en aquello que desea para su hijo. Esto le sirve a Baroja para reflejar con gran maestría esta condición anhelante que hemos apuntado.

Él le dejaría vivir en el seno de la naturaleza, él le dejaría saborear el juego del placer y de la fuerza en la ubre repleta de la vida, la vida que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables. Él le alejaría del pedante pedagogo aniquilador de los buenos instintos, le apartaría de ser un átomo de la masa triste, de la masa de los eunucos de nuestros miserables días. (...) No, no le torturaría a su hijo con estudios inútiles, con ideas tristes, no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna<sup>238</sup>.

Tras una vida en constante búsqueda y después de la lucha entre sus instintos y la razón, Ossorio, quien desde su niñez se define como un histérico y degenerado, proyecta lo aprendido durante su deambular vital en su hijo. De este modo, parece

---

<sup>238</sup> BAROJA, Pío: *Camino de perfección*. Madrid, Alianza, 2004. Pág. 271.

afirmar la necesidad de una educación basada en la dimensión irracional o, mejor dicho, en una actitud vital que contrarresta con las intenciones pedagógicas de Avito Carrascal. El aspecto común es el desengaño ante la razón por la mera razón, a cuyo esquema nos remitimos anteriormente a partir del proceso secularizador estudiado por Odo Marquard. En este contexto podríamos enmarcar la afirmación de Ossorio: “gracias a mi educación han hecho de mí un degenerado”<sup>239</sup>.

España vive una época en la que se agudiza la necesidad de dar un impulso a la educación en sus hombres, una educación acorde con el nuevo signo de los tiempos. Crece la consciencia de que ha de apostarse por una labor pedagógica que atienda al ser humano en su conjunto, tanto en su dimensión racional como en su vertiente no racional, esto es, tomando como referente el propio deslinde del hombre de carne y hueso. La cuestión pedagógica late así, como fondo esencial, en la maraña española de la época. Tanto Unamuno como Baroja la enfocaron desde la aceptación del hombre en todas sus dimensiones, siendo por ello por lo que condenaron una pedagogía abrupta que sólo se ceñía a los principios racionales hartos superados. La educación de España o, mejor dicho, su reeducación, era una cuestión vital para hacer frente a la situación crítica de entonces. Esta cuestión no perdió vigencia con el paso de los años, sino que por el contrario se hizo más evidente y pasó a ser una proclama de los intelectuales del momento, tal y como sucede en el caso de Ortega y Gasset. En 1916, en *La pedagogía social como programa político*<sup>240</sup>, Ortega nos remite a la cuestión educativa en consonancia con la acción política. Para el filósofo es menester que toda la sociedad española asuma sus incongruencias y los errores de su tiempo para reconstruir la identidad nacional. Así, dirá Ortega que

Reconocer la verdad no es nunca un acto pesimista. Carecer de sensibilidad para los inmensos dolores ambientes, no percatarse de la terrible mengua española, negar la espantosa realidad de nuestra situación, no podrá ser nunca verdadero optimismo: será siempre una falsedad<sup>241</sup>.

Es precisamente esa sensibilidad aludida por el filósofo la que se encuentra presente en la novelística de 1902, cuyos autores inauguran un nuevo modo de hacer

---

<sup>239</sup> *Ibíd.* Pág. 16.

<sup>240</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *La pedagogía social como programa político*. En *Obras Completas, Vol. II, op. cit.*

<sup>241</sup> *Ibíd.* Pág. 87.

frente a la circunstancia que incide en la conformación de una filosofía y una literatura nuevas. La crítica se ejerce desde la ironía, desde la burla inteligente de la que ya hablamos a propósito de las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega. Este carácter irónico latente en la escritura está presente, también, en *Sonata de otoño*<sup>242</sup>, de Valle-Inclán. Las Sonatas (otoño, invierno, primavera y verano) son consideradas por la crítica como la máxima expresión de la literatura modernista. Al mismo tiempo, constituyen la burla de los tópicos finiseculares tales como la agonía y la enfermedad vital. Valle-Inclán se hace eco de otros tópicos tales como el pesimismo de carácter schopenhaueriano, muy presente en la vida intelectual de la época. En este sentido, podemos hablar de un claro carácter metaliterario en las Sonatas, puesto que se ejerce una crítica de los textos desde la reescritura de los mismos, es decir, mediante la manipulación de sus características fundamentales para proyectarlas en una nueva expresión. Este ejercicio crítico no sólo revierte a los aspectos formales o estéticos sino, también, al alma de España. En el caso de Valle-Inclán nos remitimos al “esperpento” como modo de destacar el carácter provinciano y falaz de la España tradicional en contraste con la necesidad de emergencia de un nuevo espíritu.

El personaje principal de *Sonata de otoño*, el Marqués de Bradomín, es un galán que vuelve a Galicia para visitar a un viejo amor, Concha, gravemente enferma y arquetipo de mujer lánguida y febril “sacó los pies fuera de la cama, los pies blancos, infantiles, casi frágiles, donde las venas azules trazaban ideales caminos a los besos”<sup>243</sup>. Este malestar se traslada a la percepción de la realidad, tal y como le sucedía al resto de personajes de las novelas de 1902. El marqués está aterrado ante la inminente muerte de su amada “me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer”<sup>244</sup>. La escritura de Valle-Inclán se corresponde con los tópicos de la época, los mismos que son llevados hasta la exageración. La profusión de detalles en las descripciones nos conducen incluso al carácter ridículo de muchas de ellas: “yo la contemplé, sintiendo cómo se despertaba la voluptuosa memoria de los sentidos. Concha tenía para mí todos los encantos de otro tiempo,

---

<sup>242</sup> VALLE-INCLAN, Ramón M<sup>a</sup>: *Sonata de otoño*. Madrid, Espasa, 2010.

<sup>243</sup> *Ibíd.* Pág. 43.

<sup>244</sup> *Ibíd.* Pág. 116.

purificados por una divina palidez de enferma”<sup>245</sup>. Las descripciones, plagadas de tópicos modernistas (enrevesados constructos poéticos, figuras retóricas tales como la sinestesia, profusión de los sentidos...) conforman el corpus fundamental de esta obra, en la cual el carácter esencial es la fragilidad de sus personajes, tanto Concha como el Marqués de Bradomín. En el caso de éste, esa característica se muestra desde la expresión del dolor. El sufrimiento ante la inminente muerte de Concha le hace buscar refugio en los recuerdos de juventud. Es un pesar ante la vida que también se manifiesta en la correspondencia anímica con el entorno. Los personajes de esta obra carecen de voluntad de vida: Concha por su final inmediato y el Marqués por la irremediable angustia ante ello.

*Sonata de otoño* supone un ejercicio crítico que sume directamente al lector en un estado laberíntico de conceptos, sensaciones y percepciones ante la realidad. Estamos ante algo esencial en la construcción de la nueva novela, puesto que nos encontramos ante un modelo de escritura de visión unívoca sino que, por el contrario, se asume la indefinición, la ruptura, el desaliento y la desesperanza, la angustia ante un laberinto del que no podemos escapar.

Los personajes de las novelas de 1902 no pueden huir de su realidad, de su tiempo ni de sí mismos. Fernando Ossorio vaga de un lugar a otro en busca de su propia identidad, Avito Carrascal se empeña en rescatar a su hijo del irracionalismo, algo que provocará la muerte de éste ante la desoladora incompreensión de la vida que le ofrece la razón. En el caso del Marqués de Bradomín y de Concha (y pese al acusado tono burlesco latente en toda la obra) sucede algo similar: la realidad ha tomado las riendas y no hay vuelta atrás, la muerte acecha y el marqués no puede hacer nada para evitar la marcha de su amada. Por ello se sume en sus recuerdos y enferma de vida.

Otro elemento a destacar en la construcción de la nueva novelística es la carencia de fábula, uno de las bases de la narrativa realista-naturalista. Los autores del 98 no pretenden instruir, sólo proclamar las deficiencias de la realidad de su tiempo en pro de la construcción de la nueva identidad nacional. Como bien dice Ortega en *Ideas sobre la novela*<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> *Ibíd.* Pág. 65.

<sup>246</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas sobre la novela*. En *Obras Completas*. Vol. III, *op. cit.*

La acción o trama no es la sustancia de la novela, sino, al contrario, su armazón exterior, su mero soporte mecánico. La esencia de lo novelesco – adviértase que me refiero tan sólo a la novela moderna – no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es pasar algo, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o su ambiente<sup>247</sup>.

Estas palabras de Ortega, de 1925, muestran el carácter mismo de la novelística de 1902: el centro de las obras se encuentra en los momentos concretos de la vida de los personajes que sirven de hilo conductor para la esencia de la historia. Ya no se trata de recorrer cada instante de modo detallado, sino de una escritura fragmentaria que busca sus motivos en la contradicción interna de sus personajes, en su carácter de “carne y hueso”.

*La voluntad*<sup>248</sup>, de Azorín, responde a los designios de su tiempo: la apatía y la agonía de los personajes fluyen desde las situaciones aisladas en las que se ven inmersos. El personaje de Yuste busca la autenticidad de la vida y de los sucesos que emergen en su abúlica existencia. Yuste trata de enseñar a Azorín, su discípulo (más adelante veremos cómo cambian las relaciones entre la realidad y la ficción, que se cifra en el binomio autor-personaje y, también, autor-lector) cómo recomponer su vida ante la desesperanza. Al igual que Ossorio, Azorín deambula por pueblos y ciudades en un intento de encontrar su propio yo. Abandona Yecla, pueblo sencillo y humilde que, en un principio anclado en sus tradiciones, se redime de su pasado a partir de la construcción de una nueva iglesia, síntoma de modernidad y progreso. Pero para Azorín no es más que un signo de los tiempos: Yecla no superará sus deficiencias sólo por el cambio de sus símbolos externos. A pesar de los intentos por progresar, Yecla seguirá siendo el refugio de la religión heredada, la misma que concibe la vida como dolor desde el dominio de las tradiciones. Todo ello no es más que sintomático de una generación que a todas luces se encuentra fracasada y anclada en el pasado y que trata de revivir la fe a partir de la nueva construcción. Es necesaria una regeneración del país, superar sus escollos ideológicos y reelaborar la identidad de su gente. Nos encontramos ante uno de los principales problemas que los autores del 98 abordan en sus obras:

---

<sup>247</sup> *Ibíd.* Págs. 897-898.

<sup>248</sup> MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín*): *La voluntad*. Madrid, Cátedra, 2010.



Yo veo que todos hablamos de regeneración... que todos queremos que España sea un pueblo culto y laborioso... pero no pasamos de estos deseos platónicos... ¡Hay que marchar! Y no se marcha... los viejos son escépticos... los jóvenes no quieren ser *románticos*... El romanticismo era, en cierto modo, el odio, el desprecio al dinero... y ahora es preciso enriquecerse a toda costa... y para eso no hay como la política... y la política ha dejado de ser *romanticismo* para ser una industria<sup>249</sup>.

Es necesario realizar un profundo cambio no sólo a nivel político sino, fundamentalmente, a nivel social. Y esto sólo se consigue mediante la educación. Esta cuestión (la propia novela de Azorín guarda una estructura e intención similar a la *Bildungsroman*) se erige como el fundamento y herramienta fundamental para la constitución de una nueva idea de España. La educación en el más amplio sentido de la palabra supone la remodelación de los principios heredados, hay que cambiarlo todo:

Esto es irremediable, Azorín, si no se cambia *todo*... Y yo no sé qué es más bochornoso, si la iniquidad de los unos o la mansedumbre de los otros... Y no soy patriota en el sentido estrecho, mezquino, del patriotismo... en el sentido romano... en el sentido de engrandecer *mi* patria a costa de las otras patrias...<sup>250</sup>

Aquí Azorín se hace eco de la realidad de su tiempo en cuanto al binomio intelectuales-sociedad: frente a la rabia y la angustia de los primeros, el resto, la gente o masa (que diría Ortega) sigue imbuidos por un espíritu lúdico que les hace mirar para otro lado. La situación global se manifiesta crítica, pero las reacciones no son acordes con el momento. Ello es producto de la ausencia de espíritu crítico, de la menguada educación del pueblo. Es cierto, como expresa el autor en su obra, que no se puede hacer tabula rasa de lo aprendido, de las costumbres y tradiciones, pero también es cierto que se puede apostar por una regeneración del espíritu nacional desde la conciencia, desde el conocimiento y la aceptación de la realidad.

Los autores de las novelas de 1902 critican la sociedad de su tiempo desde una conciencia trágica que vierten en su escritura. Atrás han quedado la literalidad narrativa, los personajes clasistas y las situaciones cotidianas de la burguesía

---

<sup>249</sup> *Ibíd.* Pág. 145.

<sup>250</sup> *Ibíd.* Pág. 144.

española. La nueva novelística supone la inauguración, al mismo tiempo, de una filosofía, de un modelo de pensamiento que se ciñe al hombre de carne y hueso. El trasfondo fundamental es la imperiosa necesidad de regeneración desde dentro, es decir, desde las propias posibilidades del pueblo español. Los personajes de las obras son arquetipos de los hombres de su tiempo, que azorados por los nuevos acontecimientos no encuentran consuelo alguno en los principios válidos hasta entonces. La religión se presenta como símbolo de una tradición marchita, la razón al modo moderno como elemento que constriñe el espíritu de los hombres, y la irracionalidad como un caballo salvaje que se ha librado del yugo opresor. Se trata de acoger la propia contingencia de los hombres que, si bien antaño se intentó redimir, ahora se procura aceptar en pro de la construcción de una nueva identidad nacional. Unamuno tomará como epicentro no ya el por qué sino el para qué de España. Es la duda ante el sentido de una nación que lo ha perdido todo y que no encuentra consuelo, siquiera, en sus propios hombres:

¡Conócete a ti mismo! Repítese eso mucho y como a principio de filosofía lo tiene la sabiduría mundana. Pero entiende por ello estudiarse como a ser extraño, como a mero ejemplar de humanidad, como a asunto científico, psicológicamente. El conócete a ti mismo lo reducen a fría fórmula de conocimiento puramente intelectual, a ciencia de anatomía y nada más. Pero no a conocerse como a tal individuo concreto y vivo, como al yo individual y concreto, vaso de miserias y de pecados, de grandezas y pequeñeces (...) La borrachera del progreso cede alguna vez, y los espíritus barruntan el abismo. Entonces se ve sobrenadar sobre las aguas del diluvio el arca que se decía averiada y sumergiéndose. Y todos nadan a asirse de ellas<sup>251</sup>.

Ante esta dinámica, la voluntad será uno de los elementos esenciales en la construcción de la identidad, tal y como veremos a continuación.

---

<sup>251</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Diario íntimo*. En *Obras Completas*. Vol. VII. op. cit. Pág. 292.

### 3.2. Dimensiones de la voluntad.

El declive generacional así como la necesidad de regeneración del pueblo español, son dos de las consecuencias inmediatas de la crisis del 98. España había pasado de ser el paradigma de imperio a confirmarse lo que desde hacía años venía anunciándose: España quedaba a la cola no sólo del progreso sino en lo que al compromiso, la determinación y la fuerza de sus hombres se refiere. El pueblo español queda cercenado y la apatía vence a la voluntad de cambio, de construcción y regeneración. Esta situación queda perfectamente retratada en la novelística de 1902. A partir de sus personajes podemos acercarnos a historias que son reflejo de la actitud general, del modo de hacer y decir de sus hombres ante la precaria realidad de su tiempo. Es un ejercicio crítico que denuncia la falta de voluntad y reacción de sus hombres, al tiempo que pone su atención en los medios más convenientes para la acción.

Avito Carrascal, el padre del futuro genio de *Amor y pedagogía*, tiene un plan vital para su hijo. Como hemos visto, Carrascal pretende construir (en base a los principios de la ciencia pedagógica) una educación basada en la razón y en el dominio del instinto. A lo largo de la vida de Apolodoro, su hijo, estos principios entran en conflicto con el ser irracional, con el hombre de carne y hueso que somos todos y cada uno de nosotros. La reacción de Avito se centra en la voluntad de razón y dominio de lo real. Esta actitud se materializa mediante la búsqueda de la mujer adecuada para llevar a cabo un matrimonio deductivo: cuando el hombre llega a una cierta edad, percibe con más fuerza su soledad. Esta circunstancia le hace buscar fuera de sí, es decir, completar su vida con una mujer que se corresponda con los criterios racionales básicos que conforman la realidad. Esa mujer va a ser la futura madre del genio y el plan para éste ha de ser cuidado desde la gestación. De este modo vemos cómo Avito es la clara representación de la voluntad de ciencia. Mientras tanto, su hijo Apolodoro, presenta una voluntad de vida similar a los principios schopenhauerianos. Estos dos modos de afrontar lo real suponen un conflicto vital que podemos cifrar como una experiencia trágica de la vida. A ello nos remite Fulgencio Entrambosmares:

Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo este obrar más que un accionar; recitamos el papel aprendido allá, en las tinieblas de la inconsciencia, en nuestra tenebrosa preexistencia<sup>252</sup>.

La vida como tragedia es una cuestión esencial en la narrativa de estos autores. Como hemos visto en capítulos anteriores a partir de Terry Eagleton, la novela se reviste de elementos trágicos al acoger la profunda esencia del hombre: su carácter escindido, problemático y contingente que le hace afrontar su tiempo vital cargado e imbuido de todo aquello que escapa al control y a la definición. Esta esencia trágica se concreta en los personajes de 1902, arquetipos de héroes trágicos que libran sus luchas en pro de su identidad. Según le dice Fulgencio a Avito, el héroe

Toma en serio su papel y se posesiona de él y no piensa en la galería, ni se la de un pitoche del público, sino que representa al vivo, al verdadero vivo, y en la escena del desafío mata de verdad al que hace de adversario suyo... matar de verdad es matar para siempre<sup>253</sup>.

En el caso de Apolodoro y Avito, el primero percibe su carácter trágico en cuanto entran en conflicto los deseos de su padre con su propia realidad. Asimismo, la voluntad del hijo se concreta en su amor por la vida hasta el límite, incluso, de la propia muerte: “ya que no puedo ser genio en vida, lo seré en la muerte, escribiré un libro sobre la necesidad de morirse cuando el amor nos falta, y me mataré, me mataré por no dejarme morir”<sup>254</sup>. Esta voluntad de vida llevada hasta sus últimas consecuencias, es decir, hasta la muerte, contiene reminiscencias del concepto de voluntad de Schopenhauer. Para el filósofo alemán la voluntad trata de acercarse al qué (sería algo así como el *en sí* kantiano, lo que escapa al entendimiento humano). Es el en sí del ser en un acto irrefrenable y absoluto de vida que se hace presente. La voluntad de vivir es ilimitada hasta el punto de afirmar, al mismo tiempo, la negatividad. La voluntad de vida de Apolodoro se entiende en esta vertiente. Tiene un afán vital que se extiende hasta su propia muerte. Avito ha hecho a su hijo para la humanidad, partiendo de la base del carácter anti-pedagógico del amor. Ante una vida plagada de dogmas y deberes, Apolodoro enferma de razón y decide suicidarse. Tiene

---

<sup>252</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Amor y pedagogía, op. cit.* Pág. 76.

<sup>253</sup> *Ibíd.* Pág. 76.

<sup>254</sup> *Ibíd.* Pág. 149.

tal voluntad de vida que elige la muerte como consumación del dolor y, al mismo tiempo, de su afán por vivir. Es decir, si no puede ser un hombre de carne y hueso al uso prefiere la muerte. Unamuno nos hace partícipes, de este modo, del fracaso del proyecto de ciencia de Avito y, también, del fracaso de los principios modernos. Al ver a su hijo muerto, la madre exclama, entre otras expresiones, “hijo mío”. Ésta es una constante en la obra de Unamuno, pues nos remite a la crisis sufrida por el autor vasco en 1897. “Hijo mío” fueron las palabras pronunciadas por su mujer al ver el estado en el que se despierta el propio Unamuno de madrugada, una expresión que retrotraerá al autor hasta su infancia y su educación católica:

Y que el despertar de noche y decirse: estaré vivo?, ¿habré muerto ya y consistirá en adelante mi existencia en estarme eternamente como ahora, aquí y de este modo, así acostado, solo conmigo mismo y con mis pensamientos, para siempre, siempre? (...) No se debe pensar en eso, si nos pusiéramos a cavilar en la muerte se haría imposible la vida. Hay que pensar en ello, porque siendo el principio del remedio conocer la enfermedad, y la muerte la enfermedad del hombre, conocerla es el principio de remediarla<sup>255</sup>.

Unamuno tiene una ferviente voluntad de vida que se refleja en el ansia de inmortalidad, en la resignación ante la ineludible contingencia del hombre, siempre abocado a la muerte. Apolodoro refleja el triunfo de la aceptación de esta condición. Es, puede decirse, un héroe trágico que asume su destino y que incluso lo propicia. El triunfo de la vida está al fondo de esta concepción, tal y como hemos visto anteriormente. Un triunfo que se reviste de dolor y que supera el desfallecimiento de la voluntad propia del Unamuno de estos años:

¡La Humanidad! Si la humanidad es una serie de generaciones de hombres perecederos, si no tiene nada de permanente, si no hay comunión de los vivos con los muertos ¡triste altruismo el altruismo ese! (...) El altruismo lógico es el de Schopenhauer; predicar el suicidio cósmico o colectivo<sup>256</sup>.

La presencia de la voluntad es una constante, también, en *Camino de perfección*. La obra de Baroja recoge los principios fundamentales de la voluntad al modo nietzscheano. El personaje principal, Fernando Ossorio, se autodefine como un

---

<sup>255</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Diario íntimo*, op. cit. Pág. 304.

<sup>256</sup> *Ibíd.* Pág. 325.

histórico y degenerado desde su infancia. En ese tiempo, los conflictos familiares dejaron una profunda huella en él, hasta el punto de tener la mayor parte de responsabilidad en su desazón vital. Pese a sus inicios en la carrera de medicina, Ossorio decide dedicarse plenamente a la pintura (en un hecho simbólico que alude de nuevo al conflicto entre ciencia y arte, así como a la superior capacidad creadora y fundadora de realidad que a éste último se le concede en medio de ese clima de época). Critica el naturalismo en referencia al arte, aludiendo a la capacidad de éste de ser la naturaleza misma. Así, para Ossorio, no hay necesidad de imitar “otra” naturaleza, pues la esencia de ésta se encuentra en el arte como tal. Esta idea se puede extrapolar a la concepción novelística de la época en contra de la descripción fidedigna de la realidad. La narrativa y la filosofía concentran en sí mismas, (según podemos deducir de las consideraciones de Ossorio), lo real en esencia, sin tener por ello que limitarse a una mera transcripción.

Baroja nos presenta a un personaje cuya voluntad escindida se corresponde con las contradicciones de la época. Por un lado reconoce la compleja situación, un contexto en el que se acomoda, al igual que muchos hombres de la época. Por otro lado, reconoce la necesidad de cambio y recuperación. Él se dice, constantemente, “haz, voluntad, hombre. Reacciona”<sup>257</sup>, frase que ejemplifica a la perfección el sentir de la época así como la urgencia de regeneración y construcción de una nueva identidad no sólo nacional sino, primordialmente, personal.

La influencia histórica y degenerada de su familia es crucial en el desarrollo del carácter de Ossorio. Constantemente se pregunta por el para qué de su existencia, una cuestión que se traslada al sentir de esta generación en lo que al sentido de España se refiere. La conciencia de lucha se convierte en un estandarte de la época, algo que supone acoger el ser fragmentado para iniciar un nuevo camino. Como decíamos en el apartado anterior, Ossorio responde al arquetipo de vagabundo, una como constante en la obra barojiana. A lo largo de la obra viaja en busca de su identidad y de la recuperación de su maltrecha voluntad. Uno de esos lugares de paso es Yécora, donde Ossorio espera que su voluntad despierte y se rebele para así buscar una vida plena y enérgica. Yécora es un pueblo anclado en el tradicionalismo religioso que no ofrece posibilidad de redención y recuperación. Ossorio piensa que si

---

<sup>257</sup> BAROJA, Pío: *Camino de perfección, op. cit.* Pág. 15.

es capaz de sobrevivir en él quizá se deba a la nula recuperación de su espíritu, de su voluntad.

Es importante destacar, en el tratamiento de estas ideas, el encuentro entre Ossorio y Max Shultze (personaje que volverá a aparecer en *El árbol de la ciencia*, de 1911). El pueblo testigo de este hecho es Rascafría, de paisaje tranquilo, sosegado y en ocasiones, alegre. Al día siguiente de su llegada, Ossorio marcha al cementerio para tenderse en la sombra, momento en el que conoce a Max Shultze. La conversación entre ambos transcurre sin la mayor trascendencia que el encuentro entre dos desconocidos que, fortuitamente, coinciden en un lugar cuanto menos inhóspito. Poco a poco la conversación comienza a tomar otros tintes y se ocupan de cuestiones que escapan de la cotidianidad. Shultze, de Nuremberg, se encuentra en España por la simpatía y curiosidad que le despierta el país, algo que traslada en su relación con la gente y, particularmente, con Ossorio. Después de comer volvieron a descansar al cementerio, momento en el que la conversación discurre por otras vías. Shultze cuestiona la validez del progreso al decir que

Es indudable que el mundo ha de desaparecer; por lo menos en su calidad de mundo. Sí; su materia no desaparecerá, cambiará de forma. Algunos de nuestros alemanes optimistas creen que como la materia evoluciona, asciende y se purifica, y como esta materia no se ha de perder podrá utilizarse por seres de otro mundo, después de la desaparición de la Tierra. Pero, ¿y si el mundo en donde se aprovecha esta materia está tan adelantado, que lo más alto y refinado de la materia terrestre, el pensamiento de hombres como Shakespeare o Goethe, no sirve más que para mover molinos de chocolate?<sup>258</sup>.

El progreso, una de las ideas fetiche de la modernidad, queda en suspenso. En el caso de España, esto sucede fundamentalmente tras las consecuencias del desastre del 98. Se cuestiona entonces, como ya sabemos, no sólo los paradigmas socio-políticos sino, también, los culturales. Shultze apunta en este sentido la posibilidad de poner en suspenso la tradición literaria como muestra de la necesaria regeneración. Esto no supone un rechazo explícito de la cultura del pasado. Al contrario. Se apuesta por su conocimiento desde la crítica y la búsqueda de su esencia para alcanzar un conocimiento certero de la compleja actualidad. Shultze se refiere a la calma de su

---

<sup>258</sup> *Ibíd.* Pág. 81.

espíritu tras las lecturas de Nietzsche, cuyo pensamiento le agita el ánimo al tiempo que le reconforta.

La influencia de la voluntad nietzscheana en *Camino de perfección* se centra, por tanto, en la búsqueda de reacción frente al desencantamiento. Según nos cuenta Gonzalo Sobejano en su libro *Nietzsche en España, (1890-1970)*, Baroja se acerca a Nietzsche mediante la influencia de Max Nordau. Previamente había realizado lecturas de Fichte, Kant y Schopenhauer. Este último le indujo a meditar sobre el dolor así como sobre la estima de la compasión. Tras la muerte de Nietzsche llegan a España dos o tres obras traducidas a nuestro idioma, acontecimiento que, junto al encuentro con Paul Schmitz<sup>259</sup> supone el inicio de un conocimiento profundo de la obra nietzscheana. Como cuenta Sobejano, Schmitz leía con fervor a Nietzsche e intentó inculcar la pasión de su lectura a sus amigos españoles, entre los que figuraba Baroja.

Schmitz encuentra su alter ego en Max Shultze, el alemán que conoce Ossorio y que le abre nuevas perspectivas de comprensión. Al igual que en la relación entre los personajes, Baroja se acerca, gracias a Schmitz, a un Nietzsche que se alejaba de los tópicos de juventud: frente al agitador de conciencias que fustiga cualquier resquicio posible, Baroja conoce a “un Nietzsche compasivo y lleno de amor al hombre, abnegadamente crítico, ansioso siempre de última verdad”<sup>260</sup>. Y esta nueva perspectiva queda recogida en la actitud y la voluntad de Ossorio.

El protagonista de la obra de Baroja deja Madrid porque piensa que, de ese modo, podrá escapar de la histeria que le acompaña desde su infancia. Para ello piensa, incluso, en sufrir dolor físico<sup>261</sup> como distracción ante el dolor espiritual. En su encuentro con Schmitz reflexiona en torno al progreso no sólo desde una vía social, sino también personal: ¿es posible una recuperación de la voluntad? ¿Puede

---

<sup>259</sup> Paul Schmitz (1871-1953). Fue un escritor e hispanista suizo. En 1899 viaja a España, donde permanece tres años con el objetivo de recuperarse de su maltrecha salud. Es en ese período cuando entra en contacto con Pío y Ricardo Baroja, con quienes viajó por España y Alemania. Además, tradujo obras de Nietzsche al castellano y fue un importante divulgador de las ideas del filósofo alemán. La influencia de Schmitz fue determinante en estos años en lo que a la transmisión de ideas se refiere.

<sup>260</sup> SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España, (1890 – 1970)*, op. cit. Pág. 351.

<sup>261</sup> Este aspecto nos remite a la meditación en torno al dolor de Baroja. De base schopenhaueriana, este tema constituye, incluso, el epicentro de la tesis doctoral del autor.



Ossorio superar su estado anímico extasiado? Shultze le aconseja el ejercicio físico y las lecturas de Nietzsche. A partir de entonces, y conforme va avanzando la historia, Fernando comienza a adoptar una actitud positiva en relación a la fuerza y la voluntad de acción. A pesar de ello, las circunstancias que vive no le acompañan: se casa, tiene una hija; pero al morir ésta prematuramente, vuelve al estado agónico originario: “Fernando se sintió entristecido. Al contemplar aquella pobre niña engendrada por él, se acusaba a sí mismo de haberle dado una vida tan miserable y tan corta”<sup>262</sup>.

Dos años más tarde nace el segundo hijo del matrimonio, que aviva la esperanza de Ossorio. Este acontecimiento le sirve para proyectar una existencia basada en la fuerza de espíritu, donde de nuevo se refleja una filosofía vitalista. He aquí el final de la obra, que contrasta con otra escena que se presenta al tiempo: “y mientras Fernando pensaba, la madre de Dolores cosía en la faja que habían de poner al niño una hoja doblada del Evangelio”<sup>263</sup>. ¿Cómo librarnos de las tradiciones más arraigadas en nuestro espíritu? ¿Cómo superar la indigencia del hombre sin desterrar aquello que nos pervierte?

El final de *Camino de perfección* nos muestra el carácter beligerante de la España de la época, la confrontación entre los principios heredados y la necesidad de regeneración de los hombres. Si bien Ossorio no quiere repetir los errores del pasado en su hijo, la madre de Dolores tiene otros planes para él, planes que son asumidos en parte de un modo inconsciente. El personaje de Fernando Ossorio se asemeja al propio Baroja y, también, a Nietzsche: herederos de una cultura anclada en la tradición y la religiosidad, reaccionan en busca de la fortaleza espiritual y de la identidad subyugada por todo un pasado opresor. Este anhelo se encuentra en la poesía, en la nueva filosofía y literatura de la época así como en el arte. Según Sobejano,

El Baroja cristiano, pesimista, agnóstico y resentido, el contemplativo educado en Schopenhauer, aprendió en Nietzsche a proyectar de sí mismo y del hombre en general una contrafigura sugestiva y saludable: el individuo humano que se aferra a este mundo, viéndolo y viviéndolo afirmativamente, por obra de su sola voluntad de acción, henchido de dinamismo<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> BAROJA, Pío: *Camino de perfección*, op. cit. Pág. 269.

<sup>263</sup> *Ibíd.* Pág. 272.

<sup>264</sup> SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España (1890 – 1970)*, op. cit. Pág. 357.

Esta configuración en torno a la acción conforma la actitud del personaje principal de la obra de Azorín, *La voluntad*. El maestro de Azorín (personaje homónimo de su autor), Yuste, tiene un gran conocimiento de la filosofía de Schopenhauer, a quien lee con fervor y cita con frecuencia.

Ya en *Diario de un enfermo*, de 1901, Azorín nos introduce en una comprensión de la voluntad al modo nietzscheano a partir de una conversación entre dos de sus personajes: Azorín (aquí también homónimo de su autor) y Oláiz, alter ego de Pío Baroja. Ambos hablan sobre el modo de vida necesario para afrontar la debilidad espiritual, la enfermedad de un tiempo sumido en la decadencia. Frente a esta actitud, se evidencia la urgencia de una vida plena basada en la libertad, la acción, la espontaneidad y la fortaleza de espíritu, una reacción similar a la que tuvo Fernando Ossorio en su madurez. Esta tendencia vitalista de los personajes reproduce enteramente, como subraya Sobejano, la de sus autores. Tanto Azorín como Baroja (y también Maeztu) “empezaron a ser nietzscheístas por la urgencia terapéutica de afirmar su voluntad y la de España contra la parálisis, la abulia, el marasmo, la atonía, la postración, el nihilismo, la pasividad. Así también Ganivet y Unamuno”<sup>265</sup>. Azorín se presenta en aquel entonces como uno de los escritores de tendencias nietzscheanas más profundas.

En el capítulo sexto de la primera parte de la obra se produce una conversación entre Yuste y Azorín que, a todas luces, recuerda al encuentro entre Ossorio y Shultze. Esta escena de *La voluntad* nos muestra a sus dos personajes hablando bajo la sombra de una higuera. A partir de una reflexión inicial sobre el paisaje y el simbolismo de la iglesia Vieja (como paradigma de conservación de las tradiciones), Yuste se refiere a la necesidad de cambio global en España. Lejos de apostar por un patriotismo arcaico y vacío, el maestro intenta explicar a su discípulo que engrandecer un país no implica, necesariamente, obviar la identidad de las demás. Al mismo tiempo, para acometer semejante labor de construcción hace falta tener voluntad de cambio, de acción. Pero no suele ser así

Yo veo que todos hablamos de regeneración... que todos queremos que España sea un pueblo culto y laborioso... pero no pasamos de estos deseos platónicos... ¡Hay que marchar! Y no se marcha... los viejos son escépticos... los jóvenes no quieren ser *románticos*... El romanticismo

---

<sup>265</sup> *Ibíd.* Pág. 403.

era, en cierto modo, el odio, el desprecio al dinero... y ahora es preciso enriquecerse a toda costa... y para eso no hay como la política... y la política ha dejado de ser un *romanticismo* para ser una industria (...) Todos clamamos por un renacimiento y todos nos sentimos amarrados en esta urdimbre de agios y falseamientos<sup>266</sup>.

Las palabras de Yuste nos hacen cuestionar hasta qué punto estaba el pueblo preparado para asumir la regeneración del país. ¿Acaso puede brotar una voluntad creadora desde la falsedad, la corrupción política y la escasez de educación global? Ejercer una labor de concienciación no es fácil en un país que no confía en sus gobernantes, los mismos que carecen de preparación y que están inmersos en la industria del poder.

Ante esta situación cabe plantear dos opciones: por un lado abandonar el lugar anclado en su pasado y emprender una búsqueda de la identidad de forma autónoma. Por otro lado, podemos apostar por permanecer al modo de las ruinas a las que aludió María Zambrano. Decía la filósofa malagueña que “la esperanza rescatada de la fatalidad es la libertad verdadera, realizada, viviente (...) Sólo la esperanza que sobrevive frene al enigma y se afirma descifrándolo, es la que llena la conciencia y la informa”<sup>267</sup>. Quizás eso era lo que necesitaba España después del desastre colonial, la esperanza superviviente, la misma que se convierte en la libertad de un pueblo preocupado del para qué vital, de su sentido.

Zambrano hacía mención a las ruinas en *El hombre y lo divino*. Por ruinas podemos entender aquello que sobrevive a la destrucción sin que por ello pase en balde la historia. Los hechos son los que componen la historia, lo ya pasado, acontecido. Y de fondo laten las ruinas. En este contexto, se puede optar por dejarlas ser o buscar en ellas la repetición de su historia. Pero esto es monstruoso y pervierte su significado originario: “la ruina nítidamente conservada, aislada de la vida, adquiere un carácter monstruoso; ha perdido toda su significación y sólo muestra la incuria o algo peor; parece el resto de un crimen”<sup>268</sup>. Siguiendo el argumento de Zambrano, podríamos decir que la España finisecular es ruina. Es la tragedia de una historia acontecida ante la que es necesario plantearse su reconstrucción o

---

<sup>266</sup> *Ibíd.* Pág. 145.

<sup>267</sup> ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005. Pág. 250.

<sup>268</sup> *Ibíd.* Pág. 254.

construcción a partir de su asimilación. Si apostamos por lo primero, nos situamos ante algo monstruoso que no ha integrado en sí su historia. En este punto estaríamos ante un desafío a la propia historia: volvemos una y otra vez sobre ella con la intención de unir las piezas resquebrajadas de su ser. Pero no lo estamos acogiendo en plenitud, sino que renunciamos a él. Si apostamos por construir desde y a partir de las ruinas, estamos aceptando “una tragedia cuyo autor es simplemente el tiempo”<sup>269</sup>. Es decir, nos hacemos responsables de nuestra propia historia desde sus múltiples perspectivas. Esto es lo que hace posible edificar o construir mundo. Sólo desde esa perspectiva podemos hablar del problema de lo español, desde la asunción de la ruina y desde la esperanza superviviente que quiere construir. Y es que,

Persona es lo que ha sobrevivido a la destrucción de todo en su vida y aún deja entrever que, de su propia vida, un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen, la afirmación de una libertad imperecedera a través de la imposición de las circunstancias, en la cárcel de las situaciones<sup>270</sup>.

Esta actitud basada en la asimilación del fondo decadente español queda patente en la voluntad. Casi al final de la obra, en la tercera parte (que supone la narración de la vuelta de Antonio Azorín a su punto de origen, Yecla) Azorín habla en primera persona, acercando el discurso al diálogo entre el personaje y el lector. En el cuarto capítulo se encuentra una clara dicotomía entre la voluntad schopenhaueriana y la nietzscheana. Azorín habla, por un lado, del *hombre-voluntad*, deshecho, maltrecho y hundido por las ideas religiosas recibidas en su educación. En contraposición encontramos al *hombre-reflexión*, que dirige sus pasos hacia el conocimiento, el aislamiento y la autocrítica. A pesar de que ambos se encuentran instalados en su interior, el *hombre-reflexión* ejerce un insondable dominio sobre él. Esta voluntad disgregada le afecta en todos los ámbitos de su vida: a nivel político, social, en su trato cotidiano con los demás... El desarrollo de la inteligencia ha ido ganando terreno a la voluntad y sometiendo a ésta, dejando así un marco de confusión y alternancia que no siempre despierta a los hombres. Azorín regresa a Yecla. Esta situación le lleva a pensar en la intensa búsqueda personal que ha protagonizado en su

---

<sup>269</sup> *Ibíd.* Pág. 251.

<sup>270</sup> *Ibíd.* Pág. 251.

deambular. Una búsqueda que no ha estado exenta de lucha y que ha perseguido, a pesar de todo, revestirse de fuerza. Es por todo ello por lo que se cuestiona el sentido de la voluntad:

Y después de todo, ¿para qué la Voluntad? ¿Para qué este afán incesante que nos hace febril la vida? ¿Por qué ha de estar la felicidad precisamente en la Acción y no en el Reposo?<sup>271</sup> (...) Decididamente, soy un pobre hombre, soy el último de los pobres hombres de Yecla<sup>272</sup>.

¿Cuál es el sentido de la renovación cultural y espiritual de España? El final de la obra no alienta con claridad el espíritu de acción necesario en este tiempo. Antonio Azorín regresa a su pueblo e intenta sobrellevar la contradicción interna entre el *hombre-voluntad* y el *hombre-reflexión*. La vida en sí misma es el mal para Azorín. Quizá, según dice, el fin del dolor se encuentre en el fin mismo de la especie. ¿Es posible realizar el ideal de una generación de hombres de fortaleza espiritual? ¿Podemos aspirar a ello si carecemos de conciencia del problema, de educación y de inquietud?

Y el hombre no podrá llegar a él – al ideal de vida – hasta que no disocie en absoluto y por modo definitivo las ideas de generación y de placer sensual... Sólo entonces, esto que llamaba Schopenhauer la *Voluntad* cesará de ser, cesará por lo menos en su estado consciente, que es el hombre<sup>273</sup>.

Los sentidos pueden ser una mera ilusión, y la infinitud del universo también: ¿hasta cuándo se va a repetir la sucesión de generaciones, sin más, para que después el mundo pase a convertirse, sistemáticamente, en un lugar inhabitable? ¿Cuál es el sentido de la vida que nos lleva por ella, a veces, desde la pura inercia? Antonio Azorín siente consuelo en la idea de *la entropía del universo*. Ésta se erige como la esperanza en el fin de todo, en la muerte del universo. La falta de voluntad, el desfallecimiento del ánimo le lleva a una inercia vital que le hace anhelar el fin, el reposo absoluto de su mermada conciencia. La voluntad queda así reflejada en la esperanza de su realización frente a la reflexión y la herencia de valores anclados en

---

<sup>271</sup> MARTINEZ RUIZ, José (Azorín): *La voluntad*, op. cit. Pág. 327.

<sup>272</sup> *Ibíd.* Pág. 330.

<sup>273</sup> *Ibíd.* Pág. 333.

la tradición. Y es que, a pesar de los intentos en busca de un espíritu fortalecido, Antonio Azorín regresa no sólo a su pueblo, sino, también, a sus costumbres.

El Marqués de Bradomín también se enfrenta a la voluntad mermada de su tiempo. A pesar de que Valle -Inclán no muestra la misma cercanía a las ideas nietzscheanas al modo de los otros tres autores, lo cierto es que hay ciertas influencias por el filósofo alemán en su obra. Bradomín muestra un claro amoralismo presente en la libertad de los instintos. En el caso de la *Sonata de otoño*, la presencia de la voluntad se encarna en la actitud del marqués ante la incipiente muerte de su amada, Concha. De belleza trágica, la mujer languidece ante la mirada de Bradomín en un diálogo de fondo que oscila entre la fragilidad y la compasión. Teniendo en cuenta la escritura irónica y satírica ejercida por Valle-Inclán en esta obra, el amoralismo nietzscheano así como el pesimismo schopenhaueriano son llevados hasta el extremo. El mal, encarnado en la enfermedad física (Concha) y vital (Bradomín) se muestra de un modo voluptuoso hasta el punto de presentarse, al tiempo, como revulsivo a la moral religiosa y tradicional del momento. Asimismo, el linaje dinástico también se hace presente como muestra de la continuidad de la herencia, en este caso familiar y estatutaria.

En este marco, las dimensiones de la voluntad se revisten de resignación y de aceptación de la inminente muerte de Concha. Bradomín asume, a lo largo de la obra, la brevedad de la vida. Dicho carácter finito y contingente del hombre se sitúa más allá de sus anhelos, recuerdos así como el afán de inmortalidad. Concha es consciente de su enfermedad, mientras que el Marqués se refugia en su pasado en común, un tiempo en el que fueron felices en la ilusión permanente de una juventud imperecedera. Bradomín siente el pesar de la realidad ante la enfermedad de su amada. Asume su destino, pero en su interior se rebela contra él:

¡Pobre Concha! No podía dejar de su paso por el mundo más que una estela de aromas. ¿Pero acaso la más blanca y casta de las amantes ha sido nunca otra cosa que un pomo de divino esmalte, lleno de afroditas y nupciales esencias?<sup>274</sup>

Concha languidece ante la mirada de Bradomín, quien se recrea en su belleza trágica y quebrada. Si bien es cierto que Valle-Inclán muestra un tono irónico en la

---

<sup>274</sup> VALLE-INCLÁN, Ramón María: *Sonata de otoño*, op. cit. Pág. 116.

obra como crítica a los tópicos finiseculares (entre ellos encontramos los referidos a los principios nietzscheanos y schopenhauerianos asumidos en la época), en la *Sonata de otoño* se narra, de un modo trágico y vehemente a la vez, la agónica enfermedad de Concha como arquetipo de voluntad mermada y sometida a los designios del tiempo. Valle-Inclán reviste a Bradomín del amoralismo estético y del espíritu de fuerza propios de Nietzsche. Su personaje está en lucha con la realidad que tiene ante sus ojos, ante el incipiente final de la amada. Y se recrea en su deterioro físico como muestra de una belleza imperecedera a pesar de las circunstancias. Valle-Inclán ofrece una captación de la vida desde los signos propios de la muerte. Es, también, la comprensión de la finitud como síntoma de fortaleza: Bradomín asume, poco a poco, que su amada va a morir. Su corazón “sangra de dolor”<sup>275</sup>, pero es el propio sino de nuestro ser, y es tarea de la voluntad aceptar (que no resignarse ante ello) la condición contingente del hombre. Bradomín no asume, sin más, la realidad. Sufre por ello y se merma su voluntad, pero se fortalece, al mismo tiempo, desde su dolor y el recuerdo. Esta integración del dolor le lleva a reconocer en sí mismo la desesperación, la angustia y la duda sobre la posibilidad de encontrar alguien como la amada perdida. *Sonata de otoño* es una narración desgarrada sobre la agonía y la finitud del hombre. Un relato que, aunque en clave crítica e irónica, recoge la esencia de la existencia trágica.

A pesar de sus diferencias, las cuatro novelas de 1902 comparten un elemento en el tratamiento de la voluntad. Ésta se presenta mermada por la propia condición vital de sus personajes, por su historia y circunstancias. Al mismo tiempo, y mediante distintos procedimientos (los planes de Avito Carrascal para la educación del genio, las andanzas de Fernando Ossorio y de Antonio Azorín o la recreación en la marchita belleza de la amada, en el caso del Marqués de Bradomín) esa voluntad busca su propio florecer, y lucha. Esta condición beligerante es la base, al más puro estilo nietzscheano, para sobreponerse y crear desde la ruina, desde el pasado que persigue y atormenta a cada uno de ellos. Pero no es tarea fácil: Avito presencia el fracaso de su plan a partir de la muerte de su hijo, Apolodoro, cuyo suicidio es el cénit de su voluntad de vida. Fernando Ossorio se repone y cree haberse encontrado a sí mismo, por lo que planea para su hijo una vida basada en la fortaleza de espíritu. Pero tendrá

---

<sup>275</sup> *Ibíd.* Pág. 116.

que luchar, de nuevo, con las tradiciones de su pueblo y de su gente: su suegra cose en la faja del niño una hoja doblada del Evangelio, que le retrotrae a los vicios de la tradición. Antonio Azorín anhela recuperar su voluntad, un espíritu de cambio y de regeneración propia. Vaga de un lado a otro, conversa con su maestro Yuste y con otros hombres acerca de la maltrecha situación de España, pero vuelve. Regresa a Yecla, a sus orígenes, y sólo ve la salvación en el fin de la especie, en una especie de tabula rasa que le haga partir de cero. Y el Marqués de Bradomín no corre mejor suerte: se reencuentra con su amada que, gravemente enferma, rememora con el marqués sus días de gloria. Tras morir Concha, Bradomín se encuentra desamparado, desgarrado y angustiado ante la toma de conciencia de la finitud propia del hombre. ¿Recuperará su fortaleza, su voluntad, su ímpetu de Don Juan en los brazos de otra mujer? Ni siquiera él mismo lo sabe: “¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de ojos tristes, encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!”<sup>276</sup>. La voluntad se muestra en estas obras como un camino a seguir que, como tal, supone avanzar, retroceder y descansar hasta recuperar la fuerza y el ánimo para retomar la marcha.

### **3.3. Realidad y ficción. En torno a sus límites.**

La renovación literaria y filosófica que emerge a partir de las novelas de 1902 supone en buena medida una puesta en suspenso de los límites convencionales entre la realidad y la ficción. Tomando como base *Las aventuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en estas cuatro novelas se plantea una visión alternativa al modo puramente realista de aprehender lo real. Contrastando con las tendencias anteriores (realismo y naturalismo, así como con una concepción de la razón al modo moderno), los autores de estas novelas fuerzan los esquemas habituales de comprensión, conforme a una orientación que, desde el punto de vista filosófico, puede ser interpretada en términos de esbozo de una nueva teoría del conocimiento, o como ensayo de aprehensión del mundo de forma ajena a las directrices vigentes

---

<sup>276</sup> *Ibíd.* Pág. 118.



hasta entonces. Recordemos a este respecto el influjo del positivismo en el siglo XIX como estandarte de la consecución de la verdad y del conocimiento a partir de los datos obtenidos por los sentidos. Esta caracterización, si bien genérica, nos sitúa en el polo opuesto de la novelística de 1902, que apuesta por la superación de los límites sensoriales y fácticos, en un sentido más amplio del término. Junto al positivismo podemos situar la novela realista – naturalista como seguidora de los mismos objetivos. Como ya hemos visto, este tipo de narrativa centraba sus esfuerzos en ofrecer un marco de concordancia absoluta con la realidad. Esta caracterización no implica la ausencia de crítica ni de creatividad, si bien es cierto que ambos aspectos se ven afectados por la búsqueda constante de parecido con la realidad. Así pues, el positivismo y la novela realista – naturalista se definen desde un fin común: el conocimiento del mundo y del otro que yo desde un punto de vista fundamentalmente objetivo. Estas pretensiones distan mucho de los autores del 98. La nueva novelística y filosofía tiende a elaborar un marco crítico respecto a la realidad de su tiempo. Lejos de apostar por una recreación absoluta y objetiva, se tiende a la reconsideración del hombre como tal, en su ser de *carne y hueso*. Nos situamos ante una variación, también, de los ejes de interpretación, crítica y comprensión de la realidad.

En este punto, la cuestión esencial radica en el intento de configuración de un nuevo hombre, así como de un nuevo sentir nacional que transgreda los principios vigentes hasta entonces. Se trata de la construcción de una identidad no sólo personal sino plural. Al fin y al cabo, la regeneración de España es una tarea común, en la que resulta preciso superar los escollos propios del entorno, la tradición y la historia (tal y como veíamos con los personajes de las novelas de 1902 en función de su anhelo de voluntad: frente a la acción y al intento de cambio se sitúa el marasmo de un país que no mira más allá). En este intento de establecer los marcos comprensivos para una realidad que, a todas luces, se antoja nueva y amplia, la novelística de 1902 presenta los límites entre la realidad y la ficción completamente difuminados. No se trata de recrear la vida tal cual, sino de cuestionar su propio ser y atender a otras posibilidades. En el fondo, podríamos decir que se trata de una vuelta al estado de confusión entre el sueño y la vigilia del que habló Descartes, si bien ahora recreándose uno en dicho estado y viendo sus posibilidades, su condición fáctica y su sentido. Al fin y al cabo, el hombre *es y quiere ser*, tal y como dijo Unamuno en

referencia al héroe (tomando como arquetipo a Don Quijote), quien toma las riendas de su tiempo y se impregna de un espíritu de lucha y acción mediante el que realizar el sueño de sí mismo.

Precisamente esta confrontación entre la realidad y el carácter ideal o soñado late de forma constante en *Amor y pedagogía*. A raíz de la crisis sufrida en 1897, el conflicto entre la razón y el sentimiento (o también entre la condición finita y el anhelo de trascendencia del hombre) se enraizó considerablemente en Unamuno. En un intento por recuperar la fe de la infancia, el pensador vasco reconoce la imposibilidad de paz interior o de solución definitiva del conflicto. Esta contradicción se encuentra presente en *Amor y pedagogía*, donde el autor se preocupa por el destino de la ciencia en la actualidad de su tiempo: ¿realmente es posible hablar de progreso, de evolución? Y si es así, ¿en qué se basa? ¿Qué tareas debemos acometer para lograr nuestros objetivos? ¿Volver a las delimitaciones de la razón moderna? Como hemos ido viendo en los apartados anteriores, Unamuno pretende poner en evidencia al hombre racional en su sentido más estricto, el mismo que se encuentra sometido a los designios de una pedagogía a la que se le escapa la plenitud de la vida. El afán metodológico de Avito Carrascal contrasta con el *querer ser*, con la ensoñación del sí mismo que experimenta Apolodoro.

El título de la obra en sí mismo (*Amor y pedagogía*) supone un punto de apoyo a la difusión de los límites entre la ficción y la realidad, unos límites que el propio Unamuno desborda en su búsqueda de salvación. La tendencia beligerante de su obra se manifiesta en el constante desencuentro entre la razón y la sin razón, con el objetivo de alcanzar una identidad plena. Esta tensión no resuelta se palpa en la conjunción entre el amor y la pedagogía, una unión que para Unamuno no resulta satisfactoria.

Y es que, según Unamuno, la realidad misma es un puro ejercicio de creación y construcción que pasa, incluso, por los planos de la fe. Así, dice Avito que “el hombre, que ha hecho los dioses a su imagen y semejanza, es capaz de todo; pero lo indudable es que llegará a hacerse genios mediante la pedagogía sociológica”<sup>277</sup>. Este texto de *Amor y pedagogía* guarda una estrecha relación con el ensayo titulado *La*

---

<sup>277</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Amor y Pedagogía*, op. cit. Pág. 42.

*fe*<sup>278</sup>, de 1900, año en el que, al mismo tiempo, escribía su *Diario íntimo* (entre 1897 y 1902, aproximadamente). La idea que subyace a estos escritos es la consideración de la fe como creación del dios o, también, como modo de poner en escena la idea que de él hemos heredado. La fe se presenta como el refugio al que acudir cuando desfallece la voluntad, es decir, cuando somos conscientes de la finitud y contingencia de nuestro ser o, también, al reconocer el carácter incesante de la lucha entre razón y sentir, entre sueño y realidad. Así, *La fe* comienza interpelando directamente al lector en torno a su ser y lugar:

¿Qué cosa es fe?

Crear lo que no vimos.

¿Crear lo que no vimos? ¡Crear lo que no vimos, no!, sino crear lo que no vemos. Crear lo que no vemos, sí, crearlo, y vivirlo, y consumirlo, y volverlo a crear y consumirlo de nuevo viviéndolo otra vez, para otra vez crearlo... y así; en incesante tormento vital. Esto es fe viva, porque la vida es continua creación y consumación continua, y, por lo tanto, muerte incesante. ¿Crees acaso que vivirías si a cada momento no murieses?<sup>279</sup>

Es uno de los pilares en los que se sustenta el carácter agónico que envuelve la producción de Unamuno. Al mismo tiempo es una de las claves para descifrar el amor o la irracionalidad que combate Avito Carrascal, una tensión que se salda con el aparente triunfo del amor, pues Avito desfallece ante la impresión, la incompreensión y el desasosiego que le produce el suicidio de su hijo. En el fondo podemos reconocer la figura del propio Unamuno en ambos personajes. Tanto Avito como Apolodoro se debaten entre el afán racional y el reconocimiento del ser de carne y hueso que, también, les es propio. A pesar de las similitudes entre Avito, Apolodoro y Unamuno,

---

<sup>278</sup> UNAMUNO, Miguel de: *La fe*. En *Obras Completas, Vol. VIII*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

<sup>279</sup> *Ibíd.* Pág. 335. Los ensayos de Unamuno asientan los pilares fundamentales de su pensamiento filosófico, explicando y detallando las ideas que en el resto de su obra se vislumbran. Tal es el caso del pensamiento en torno a la religión, que si bien es certera su presencia en *Amor y pedagogía* así como en otras novelas y cuentos, donde se desarrolla en plenitud es a partir del ensayo. Este género supone el marco de expansión de la filosofía de Unamuno pues es él, en carne y hueso (y no desde sus personajes) quien toma la palabra. Ahora es el autor quien habla, sólo, sin tener que entrar a hurtadillas en la trama, sin discutir con su protagonista (véase a este respecto *Niebla*) acerca de la identidad y realidad de uno y de otro. Mediante el ensayo, Unamuno se sabe sí mismo y se reencuentra con un yo cuya lucha libra en primera persona. Es por ello por lo que se expande, ironiza, cuestiona, critica y, en definitiva, escribe dirigiéndose a un “tú” que es en todo momento el lector, quien pacientemente se acerca a la prosa de un hombre que le revuelve sus principios y le acerca, desde múltiples perspectivas, a la realidad de su tiempo. Los ensayos de Unamuno suponen, por tanto, un diálogo exclusivo entre el autor y el lector en un escenario en el que ambos se pueden expresar sin interrupción alguna.

en el epílogo a la obra el pensador vasco diluye definitivamente (y más evidente, si cabe) los límites tradicionales entre ficción y realidad. En él, el autor cuenta sus propósitos al escribir la obra así como lo concerniente a la edición de la misma. Lejos de ser un recorrido anecdótico, Unamuno esboza sus ideas en torno al arte y, concretamente, en relación a la novela, apostando por la viveza de las obras y de sus personajes. Así dirá que “no soy yo quien ha dado vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, sino son ellos los que han prendido vida en mí después de haber andado errantes por los limbos de la inexistencia”<sup>280</sup>. De este modo, Unamuno expresa una innegable voluntad de vida que la proyecta hacia sus personajes (a los que crea) y desde éstos a él (Avito o Apolodoro, por ejemplo, dialogan con su autor o creador desde el propio hacerse de sus vidas. Unamuno pasa a ser una pieza clave en sus vidas, pues desde él se constituyen y a él constituyen en una relación de mutua necesidad). El autor es desde su obra y ésta crece a partir de él. Según narra el pensador vasco en el epílogo, el final de *Amor y pedagogía* no fue acogido como él esperaba. Su entorno hubiese deseado un destino amable para Apolodoro, un final que puede interpretarse como acto de amor hacia la vida (en un sentido claramente schopenhaueriano) que pudo haber sido pero no fue. Dice el pensador vasco, al respecto que “su dolor efectivo, real y doloroso, va cuajando en ideas, y proyecta estudiar el suicidio a la luz de la muerte de la vida y el derecho a la muerte de la vida y el deber de la muerte”<sup>281</sup>. El final, la ausencia de vida se presenta como un camino a seguir por el compromiso que ante ella se nos presenta. Apolodoro asume el riesgo y el deber de la existencia desde la lucha, desde su digna creación y desarrollo. Si no podemos vivir desde el compromiso y la realización plena, no tiene sentido continuar. No estamos hechos para sobrevivir en un valle de lágrimas, sino para vivir desde la plenitud, asumiendo el fracaso y dirigiendo nuestro destino. Éstas podrían ser las consignas que sustentan la decisión de Apolodoro, unos principios claramente finiseculares y, a la postre, vitalistas.

Unamuno se pregunta por el destino de sus personajes a partir de las opiniones en torno al final de Apolodoro. Entre ellos, nos habla de Clarita, su antigua novia, así como de Federico, el actual marido de ésta. Si hay uno que destaca entre todos ellos

---

<sup>280</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Amor y pedagogía, op. cit.* Pág. 171.

<sup>281</sup> *Ibíd.* Pág. 173.

es Don Fulgencio, quien se pregunta si no ha sido él el responsable del desenlace de Apolodoro. El maestro recuerda la última conversación que tuvieron, en la cual hablaron sobre el erostratismo<sup>282</sup> y en la que se preguntó por qué no podía ser el primer hombre que no muriese. Fulgencio trató de impulsar un halo de vida en la conciencia de un Apolodoro hundido, que desde hacía tiempo se sabía abocado al fracaso: su novela no tuvo éxito y la mujer de la que estaba enamorado no le quiere. Al mismo tiempo, su vida era insatisfactoria. La deshonra de no haber podido responder al plan vital que su padre tenía trazado para él. Le sumió en una profunda tristeza que le impedía vivir desde la plenitud que ansiaba.

Unamuno se hace eco del destino de Apolodoro y se preocupa por descubrir la reacción que este desenlace ha tenido en sus más allegados. Lejos de presentarnos a los personajes como meros constructos, el pensador nos acerca a su realidad vital más inmediata, haciendo de ellos hombres de carne y hueso hasta fundirse con ellos en su historia. Y es ésta la esencia de la novela de Unamuno: la fusión de principios y de personajes que, al igual que su autor, poseen vida propia y permanecen en las conciencias ajenas. Unamuno trató de mostrarnos la concepción del mundo como algo más que un fortuito constructo. Este modelo de comprensión también se encuentra presente en la *Sonata de otoño*, donde Valle-Inclán se apoya en la realidad para mostrarnos un mundo en el que se entremezclan elementos reales, ideales y apócrifos. Esta conjunción supone situar al mismo nivel los diferentes planos de comprensión, concediéndoles, al mismo tiempo, una entidad similar.

Como hemos visto anteriormente, con la *Sonata de otoño* Valle-Inclán realiza una férrea crítica a los tópicos finiseculares de la época. Este cometido lo lleva a cabo a partir de la figura del Marqués de Bradomín, prototipo de hombre anclado en las férreas tradiciones españolas y, podríamos decir también, ejemplo de lo que se conoce como esperpento. A partir de este modelo crítico, Valle-Inclán cuestiona la realidad de la España de su tiempo, anclada en las tradiciones en la religiosidad y, por qué no

---

<sup>282</sup> La referencia al erostratismo se encuentra en el capítulo trece, donde Fulgencio y Apolodoro conversan sobre la importancia de los nombres, cuestión que remite, de fondo, a la identidad. Para poner a su alumno en antecedentes, Fulgencio explica la figura de Erostrato, que “fue uno que quemó el templo de Éfeso para hacer imperecedero su nombre; así quemamos nuestra dicha para legar nuestro nombre, un vano sonido, a la posteridad ¡A la posteridad!”. Ante la imposibilidad de ser inmortal, el hombre trata de superar su finitud perdurando mediante el nombre. De este modo, la identidad queda reducida a un nombre en tanto en cuanto es lo que nos sobrevive, la referencia clave que evoca nuestro recuerdo.

decirlo en la incultura. El autor establece, desde esta perspectiva, un claro paralelismo entre el “ser” de la época y el “poder ser” de sus hombres. Esta posibilidad queda enmarcada en su crítica a los principios finiseculares.

Valle-Inclán busca algo más que la perfección formal o la narración de una historia construida en base a los cánones de su tiempo. Uno de los ejes fundamentales de la *Sonata de otoño* es un aspecto que hemos mencionado con anterioridad: la comprensión de un mundo que se define por la conjunción entre lo apócrifo, lo ideal y lo real. Esta tríada supone una ampliación de horizontes que ya no responden al calco del mundo tal cual se nos presenta, ni tampoco se trata de inventar sin más, desde la nada, como si de un escenario paralelo e imaginario se tratase. Ahora es el momento de conjugar realidad y sueño, posibilidad de ser y ser, la identidad y la creación o apócrifo de la misma.

Bradomín habita en el pasado, reconoce su existencia más auténtica en lo que ya fue. Vive en un mundo ideal, cuyos recuerdos han sido reelaborados con el paso del tiempo. Para Bradomín, la idealización del pasado convive con la experiencia de un presente que se torna amargo: su amor de juventud está muriendo, y la felicidad juvenil corre la misma suerte. En este punto retomamos la estructura laberíntica de la obra, la cual conjuga en sí una tríada esencial: lo real, lo ideal y lo apócrifo del mundo. Valle-Inclán conjuga las tres vertientes en un juego espacio-temporal que desemboca en la confusión entre el mundo que es, el que ya fue y el que pudo haber sido.

La propuesta de Valle-Inclán puede cifrarse, también, como el binomio sueño-vida, uno de los elementos clave en la historia de Fernando Ossorio. Como hemos visto anteriormente, *Camino de perfección* narra la búsqueda personal de Ossorio, quien vaga por la geografía española en busca de una identidad que, finalmente le conduce a su lugar de origen. El reencuentro consigo mismo desemboca en el nacimiento de un hijo para el que desea una vida alejada de estudios inútiles, religiosidad e ideas que perviertan su autoafirmación y libertad. Teniendo en cuenta la realidad de la época y la actitud vital de entonces, podríamos decir que Ossorio responde al deseo de búsqueda personal de Baroja, un deseo común en la época y que refleja la necesidad de reconstrucción de la identidad nacional. La realidad y la ficción se entremezclan en Ossorio, pues aunque se configura como personaje se

articula con el sentir generacional. En la búsqueda personal de Fernando late una pregunta de fondo: ¿qué es vivir? La respuesta a la misma no es fácil. ¿Es algo más que la sucesión temporal? ¿Qué papel juega en ello la voluntad de los hombres? ¿Cómo podemos saber dónde reside lo real si nos refugiamos en el deseo de ser o en quienes fuimos un día? Para Ossorio no existe una respuesta clara:

Como el sueño está preñado de vida, porque en las honduras de esa muerte diaria se vive sin conciencia de que se vive, al despertar Ossorio y al no hacer gasto de su energía ni de su fuerza, esta energía se transformaba en su cerebro en un ir y venir de ideas, de pensamientos, de proyectos, en un continuo oleaje de cuestiones, que salían enredadas<sup>283</sup>.

El sueño goza de vida, y la vida de sueño. Las ideas, los proyectos o los temores más arraigados constituyen el enjambre en el que habita el hombre. La búsqueda personal de Ossorio deambula en la indefinición, en la más absoluta e inconsolable soledad que anhela, en definitiva, un lugar en el mundo. La pregunta por qué sea la vida no cesa, y se convierte en el paradigma del escenario por el que vaga nuestro personaje:

¿Qué es la vida? ¿Qué es vivir? ¿Moverse, ver, o el movimiento anímico que produce el sentir? Indudablemente es esto: una huella en el alma, una estela en el espíritu, y entonces, ¿Qué importa que las causas de esta huella, de esta estela, vengan del mundo de adentro o del mundo de afuera? Además, el mundo de afuera no existe; tiene la realidad que yo le quiero dar. Y, sin embargo, ¡qué vida ésta más asquerosa!<sup>284</sup>

De estas líneas podemos deducir que Baroja concede preeminencia al mundo interior. Pese a ello, no estamos ante una concepción solipsista de la realidad sino, por el contrario, ante una apuesta por la conjunción entre la intimidad del sueño y el carácter efectivo de lo real. Si la vida del hombre se comprende como proyecto y creación, no puede resultarnos ajena la presencia del carácter ficcional en ella, un elemento que se aplica a todos sus ámbitos. El hombre crea e inventa realidades, desde el lenguaje como vehículo de expresión e interacción con el otro que yo hasta los dioses, refugio de dolor y anhelo de salvación. Sin embargo, la confluencia entre ambos aspectos (vida y ensoñación o realidad y ficción) no encuentra límites

---

<sup>283</sup> BAROJA, Pío: *Camino de perfección*, op. cit. Pág. 114.

<sup>284</sup> *Ibíd.* Pág. 114.

definidos. Somos capaces de habitar en un ideal aunque residamos en un presente no siempre satisfactorio. Así parece percibirlo Ossorio, para quien esta vida se presenta insoportable. El motivo de esta afirmación pasa por la ausencia de voluntad de Fernando, rasgo común en los hombres de la época. Pese a ostentar un papel protagonista en la hermenéutica y creación de lo real, el hombre finisecular ha perdido todo ápice de voluntad, por lo que la responsabilidad del proyecto vital se sumerge en una constante lucha por ser, por querer ser en un mundo que no siempre responde a nuestros deseos más anhelados. ¿Cómo formular un proyecto de vida cuando se ignora la capacidad inventiva, cuando no se sabe quién se es o cómo querer ser? Esta desazón acompaña a Ossorio durante todo su periplo por los pueblos de España, viajes que no sólo no satisfacen su deseo sino que le devuelve a su realidad más originaria. A falta de voluntad parece que sólo queda soñar.

*Camino de perfección* evoluciona, además, hacia un cambio en la persona narrativa. Si a lo largo de toda la obra atendemos a la voz de una tercera persona, a partir del capítulo cuarenta y seis es el propio Fernando quien toma la palabra. De este modo, Baroja introduce un giro en la estructura de su obra y nos acerca a Ossorio y a su día a día como si fuésemos uno de los personajes de la historia. Ahora es Fernando quien narra sus esperanzas y sueños en un alarde de vida que se envuelve de deseo. Anhela vivir y critica la España de su tiempo, esa que se muestra incorrupta en cada rincón de su geografía:

España es el país más imbécil del orbe; en otras partes se comprende quién es el que trata de ofender y quién no; en España nos sentimos todos tan mezquinos, que creemos siempre en los demás intenciones de ofensa. Estoy indignado. He decidido encontrar un pretexto y largarme de aquí<sup>285</sup>.

El deseo de huida de Ossorio se extiende desde su ser más íntimo hasta su espacio vital. Anhela desaparecer, reencontrarse con un yo perdido en el marasmo nacional, en la ausencia de voluntad. Quiere volver a ser, hacer y crear una vida que se ha difuminado en el tradicionalismo y el dolor. Pero no puede escapar de su circunstancia y su deseo se transforma en proyección hacia su hijo que, cual esperanza de vida, remueve en su padre la libertad de una identidad por construir.

---

<sup>285</sup> *Ibíd.* Pág. 237.



Este deseo de cambio es característico de Antonio Azorín, protagonista de *La voluntad*. La relación entre la realidad y la ficción queda inserta en la intención de Azorín por recuperar la esencia del alma española y, por ende, la suya propia. Fue a partir de esta novela cuando José Martínez Ruiz, su autor, adopta el nombre de su personaje. Desde entonces, todas sus obras están firmadas como Azorín. Quizás sea ésta una de las muestras más evidentes de hasta qué punto la vida está imbuida de ensoñación y ficción. La proyección y creación de la identidad se manifiesta explícitamente en la adopción del nombre en cuestión, en un proceso de fusión entre el presente y la creación de vida. Al mismo tiempo, la ausencia de fábula de la novela nos sitúa en una comparativa entre estos elementos: al igual que sucede en el día a día, los consejos y el aprendizaje del personaje nos conducen a un desenlace al modo de resolver la problemática presentada. El final abierto ofrece la oportunidad al lector de conectar su propia experiencia vital con la del personaje de la obra: en ambos casos estamos ante un vagar vital que escapa a planes determinados, a fábulas inventadas.

Los personajes de Azorín se caracterizan por un marcado carácter autobiográfico que se diluye en la propia vida del autor. A pesar de incidir en episodios clave de los protagonistas y evitar la profusión de detalles, Azorín ahonda en la intimidad y la historia propia de Yuste, Antonio Azorín o cualquiera de los que se entrecruzan en la vida de éstos. Las experiencias son el foco de la definición de un mundo que, si bien se muestra desde su apariencia, se percibe desde la interioridad de sus hombres. Y es a partir de estos elementos como nos acercamos, al tiempo, a la realidad de los personajes y a la nuestra propia. Al igual que sucediera en la evolución de *Camino de perfección*, Azorín concluye *La voluntad* introduciendo al autor en el texto. El epílogo está compuesto por tres cartas dirigidas a Baroja fechadas en unos días de 1902, en Yecla, lugar al que regresa el personaje principal después de sus andanzas por tierras españolas. Además de cambiar el modelo narrativo (de la estructura novelada pasa a la epístola) el narrador se encuentra de tú a tú con el protagonista, dejando entrever una relación de cercanía que dista de la tradicional dicotomía entre lo real (autor) y la ficción (obra y personaje). Tanto el remitente (José Martínez Ruiz) como el destinatario (Pío Baroja) son amigos del protagonista (Antonio Azorín) y conocidos del maestro de éste (Yuste). Martínez Ruiz narra a

Baroja cómo fue su encuentro, con el paso de los años, con Azorín. Éste, ya mayor, muestra a su amigo su vida en Yecla tras su vuelta. En su intimidad, Azorín parece recordar sus anhelos como un pasado trágico y fracasado, pues su actualidad pasa por el mismo rasero que el del resto de habitantes del lugar. Así, le dice Martínez Ruiz a Baroja que

Pensaba (...) en Azorín, en este antiguo amigo nuestro, de tan bella inteligencia, de tan independiente juicio, hoy sumido en un pueblo manchego, con el traje usado, con la barba sin afeitar, con pañales encima de su mesa, con una mujer desgreñada que cree que es preferible arreglar un estandarte a dar un paseo con un compañero querido<sup>286</sup>.

Martínez Ruiz se entristece al comprobar cómo ha degenerado el afán regenerador, la búsqueda de la identidad y el ímpetu de la juventud. Y es esta interacción la que nos acerca a una realidad que se evidencia desde las páginas de esta novela: lejos de ser la historia cualquiera de un hombre de su tiempo, Martínez Ruiz nos acerca a la idiosincrasia propia del pueblo español, que con euforia busca su renovación y con resignación afronta su no realización. Quizá en el mundo interior de Azorín sigan vivos sus deseos, pero el peso del día a día en un pueblo indiferente a su circunstancia le lleva a abandonar su propósito. Azorín y Martínez Ruiz se funden en un mismo plano de realidad, en un escenario común que hace partícipe al lector de la viveza de la historia, de su aquí y ahora más radical. ¿Es acaso más real Martínez Ruiz que Azorín, o Baroja que Yuste? La obra fusiona el sueño con la realidad, y nos hace ser compañeros de batalla de sus personajes. El reencuentro entre Martínez Ruiz y Azorín queda sellado por un gran abrazo silencioso del que, también, nos hacen partícipes. Es el reencuentro con la desilusión, con el fracaso, con el paso del tiempo, con la aplastante rutina. Es el abrazo entre dos hombres que se crean mutuamente y que perviven el uno en el otro.

En las cartas que Martínez Ruiz escribe a Baroja también hay lugar para la crítica de España, un país que reincide en sus errores y en el que sus hombres parece que no tienen más opción que seguir la corriente del río: “lo que sucede en Yecla es el caso de España y el de otras naciones que no son España; es ni más ni menos el

---

<sup>286</sup> MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín*): *La voluntad*, op. cit. Pág. 352.

problema de la educación nacional”<sup>287</sup>. La falta de voluntad está estrechamente arraigada a la escasez de oportunidades en un país que, lejos de impulsar una pedagogía espiritual aboga por la utilidad y, también, por el sin sentido. Martínez Ruiz transmite a Baroja su preocupación por el desenlace de la historia de Azorín, fiel reflejo del sino de los hombres de la época. Y es un brillante ejercicio de eliminación de los límites entre realidad y ficción, pues también nos reencontramos nosotros con Azorín, también lamentamos sus deseos postergados y también ansiamos que luche por buscar el sentido y el para qué de España:

¿Vivirá *siempre* Azorín aquí? Yo me resisto a creerlo; todos conocemos sus rachas de energía, sus audacias imprevistas; es una paradoja viviente. Por eso este reposo, esta sumisión me sorprenden (...) Azorín es lo que podríamos llamar un rebelde de sí mismo. Instintivamente tiene horror a todo lo normal, a todo lo geométrico, a la línea recta. De su vida pasada se podría escribir un interesante volumen; y yo espero que acaso se pueda escribir también otro que se titule *La segunda vida de Antonio Azorín*<sup>288</sup>.

Quizás, ante la tragedia sólo queda esperar una segunda parte en la que, por fin, asumamos la entidad y el riesgo de la ensoñación, pues al fin y al cabo la vida es sueño y el sueño bebe de la vida.

### 3.4. Identificación existencial con el paisaje.

Nubarrones grises y pálidos celajes llenaban el cielo; algunos rebaños pacían en la llanura. La carretera se extendía llena de polvo y de carriles hechos por los carros entre los arbolillos enclenques. El paisaje tenía la enorme desolación de las llanuras manchegas. A media tarde vio entre las colinas áridas y yermas, las copas de unos cuantos cipreses que se destacaban negruzcos en el cielo. Era algún jardín o cementerio abandonado y ruinoso que se veía a pocos pasos<sup>289</sup>.

Esta cita de *Camino de perfección* ilustra la esencia del escenario narrativo de estas novelas. Las ambientaciones típicas de la etapa realista recogían el ámbito rural

---

<sup>287</sup> *Ibíd.* Pág.355.

<sup>288</sup> *Ibíd.* Pág. 362.

<sup>289</sup> BAROJA, Pío: *Camino de perfección, op. cit.* Pág. 60.

y sus costumbres, la vida provinciana así como la aristocracia. En cambio, la novelística de 1902 muestra una conexión entre el estado de ánimo y los paisajes que, lúgubres, son un claro reflejo de la mermada voluntad de los personajes. Si antes el escenario era el molde en el que se desarrollaba la acción, ahora adquiere una viveza y entidad equiparable a la experiencia de los personajes. De este modo se pasa a concebir el entorno como parte indiscutible de la vida, adquiriendo así un protagonismo esencial.

En *Amor y pedagogía*, Avito Carrascal se refiere a la venida al mundo de su hijo como la llegada del pequeño salvaje. En contraste con la civilización, Carrascal considera que el niño pertenece a un estadio anterior que sólo puede ser rectificado mediante la educación: “vigila la evolución del pequeño salvaje, meditando en el paralelismo entre la evolución del individuo y la de su especie, o como decimos, entre la ontogenia y la filogenia”<sup>290</sup>. Esta observación en torno a los aspectos biológicos evolutivos sitúa a Apolodoro en un plano animal previo al estado de civilización y a la vida humana en comunidad, tal y como se comprende en la actualidad. De este modo, Avito enfatiza la importancia de la educación para su hijo, un arma que se antoja indispensable para otorgar a éste del raciocinio y capacidades propias de la especie. El escenario primordial de *Amor y pedagogía* es, de forma velada, la jungla en la que nacen los hombres y de la que nos es posible escapar mediante una intensa pedagogía. Esta idea, presente de base en el discurso de Avito, supone la lucha con el ambiente que, podríamos decir, nos pertenece de origen. Un escenario por explorar, fuera de todo orden y ley civilizatoria. Es el lugar al que ha retomado la España de la época. Y es que, a partir de la Guerra de Cuba y las consecuentes pérdidas coloniales, nuestro país se sumerge, como ya hemos visto, en una espiral de decadencia que abarca los más amplios ámbitos. Estas circunstancias fueron determinantes en el estado anímico de los hombres así como en la concepción de la cultura que, a partir de entonces, se gestó. Como ya hemos visto, emerge una narrativa y filosofía nuevas que cuenta, entre sus rasgos característicos, con la asunción del fracaso en su más amplio significado así como con la exaltación del carácter vitalista en toda su dimensión.

---

<sup>290</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Amor y pedagogía*, op. cit. Pág. 69.

El vitalismo impregna estas obras en cuanto a estructura, personajes o desarrollo de la trama al tiempo que se encuentra, además, en los paisajes. Así, en el caso de la novela de Unamuno el escenario del que se parte es el estado de no civilización en el que nace el genio, y del que se tiene que desligar si quiere pasar de ser un proyecto. A lo largo de la obra el hijo de Avito se debate entre un estado y otro, preguntándose en ocasiones por qué no pueden conciliarse entre sí o por qué hay que apostar por la razón frente al amor y no al contrario. La muerte de Apolodoro puede ser interpretada como la vuelta al origen. La pedagogía de Avito no logró su cometido y lo que realmente consiguió fue enfatizar la dimensión salvaje o no civilizada de su hijo. Al fin y al cabo como le dice Fulgencio a Avito, la vida es una gran tragicomedia en la que, añadimos nosotros, los escenarios se suceden y forman parte de nuestro ánimo y ser hasta el punto de identificarnos con y en él

Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo este obrar más que un accionar; recitamos el papel aprendido allá, en las tinieblas de la inconsciencia, en nuestra tenebrosa preexistencia; el Apuntador nos guía; el gran Tramoyista maquina todo esto (...) Y en este teatro lo tremendo es el héroe<sup>291</sup>.

La vida se concibe como un gran teatro en el que los hombres tienen que habérselas con los otros personajes. En un ejercicio especulativo en el que se diluyen los límites entre realidad y ficción, Unamuno recupera la concepción del gran teatro del mundo, tal y como anteriormente sucediera con Calderón de la Barca. Todo el que es capaz de tomar en serio su papel y representa al verdadero hombre (quien busca la verdad por encima de todo) es el auténtico héroe, el hombre que ha conseguido dominar su dimensión salvaje y ha logrado abandonar el escenario animal. Éste es el hombre que persigue Avito en su hijo. Y éste es el hombre y el escenario del que huye Apolodoro en la búsqueda de una voluntad que se rebele, su propia voluntad que, acongojada por la pedagogía, olvida el ímpetu de vivir.

El ansia de vida es una nota común entre los personajes de estas novelas. Este rasgo, lejos de ser una cuestión característica se convierte en uno de los pilares fundamentales que casa, a su vez, con la identificación existencial que se produce

---

<sup>291</sup> *Ibíd.* Pág. 76.

entre los personajes y el paisaje de las obras. Tal es el caso, también, de Fernando Ossorio, el protagonista de *Camino de perfección*. Su búsqueda está íntimamente relacionada con el papel que juega el arte en su vida. Podría decirse que los escenarios de *Camino de perfección* tratan de conciliar la idea que se tiene de la realidad a partir del arte con la realidad misma, ofreciendo así la posibilidad de comprender la vida como si de un cuadro o cualquier otra obra artística se tratase. Así, dice Ossorio que “el arte, eso que nosotros llamamos así con cierta veneración, no es conjunto de reglas ni nada; sino que es la vida: el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre”<sup>292</sup>. De este modo, los escenarios de la obra muestran un calado vital que se corresponden con las descripciones de los mismos: desde la caracterización elíptica del paisaje hasta la desolación de los parajes por los que vaga Fernando, nos situamos ante el binomio arte-vida en su más amplio significado, abarcando así el estado anímico de los personajes y el hábitat en el que éstos se encuentran.

En los distintos viajes que emprende Ossorio, su estado anímico se muestra a la par que el escenario en el que se encuentra. Su vida en Madrid le asfixia, siente una amarga desolación, oscuridad y hastío ante la idiosincrasia del lugar. Al mismo tiempo, Ossorio ejerce una profunda crítica a la burguesía madrileña, a la que considera superficial y sumida en el puro entretenimiento basado en las correctas y viciadas relaciones sociales. Uno de los aristócratas que conoció Ossorio en este período fue Ulloa, hombre arruinado que disfrutaba del vértigo de la vida. Ulloa deseaba estar en otro país porque, quizá eso aliviaría el estado turbado de su alma. Este anhelo se encuentra también en Ossorio, para quien la vida en Madrid se identifica con el ánimo pesado y la voluntad adormecida, la misma que se respira en el resto de la gente. Una constante en los escenarios de esta novela es el deseo de encontrar otro lugar en el que calmar el estado anímico. La búsqueda constante de la identidad se identifica con el deseo de un lugar que se corresponda con los deseos de un renovado espíritu. Los paisajes que encuentra Ossorio al abandonar Madrid adquieren un tinte poético que, decimos, pueden ir parejos a la idealización del entorno. En un espacio alejado de la desolación de la capital, Ossorio se encuentra con Max Shultze. El alemán le ofrece una visión de España que casa con la

---

<sup>292</sup> BAROJA, Pío: *Camino de perfección*, op. cit. Pág. 13.

negatividad que percibe el propio Fernando. En dicha conversación descubre, no sólo a Nietzsche sino algunos rasgos del pueblo alemán que, a diferencia del español, se cuestiona la realidad constantemente. El paisaje se concibe como un paraje idealizado sobre el que proyectar los deseos que acechan al alma de la época. En el fondo, nos encontramos ante una continua búsqueda personal. Más tarde, y tras pasar por Segovia, Fernando vuelve a Yécora, lugar donde, según el protagonista, el ambiente es hostil: “allí no se podían tener más que ideas mezquinas, bajas, ideas esencialmente católicas (...) Él no había podido sustraerse a las ideas tradicionales de un pueblo tan hipócrita como bestial”<sup>293</sup>. Más tarde, Ossorio vuelve a su lugar de origen: Yécora, el pueblo en el que se crió y del que huyó en busca de su identidad. A pesar de su regreso, Fernando sigue teniendo esperanzas en alcanzar la voluntad soñada:

Ossorio quería permanecer algún tiempo en Yécora; esperaba que allí su voluntad desmayada se revelase y buscara una vida enérgica, o concluyera de postrarse aceptando definitivamente una existencia monótona y vulgar. Le pareció que si podía resistir y aficionarse al pueblo aquel y sentirse religioso en Yécora, a pesar de las ideas sórdidas y mezquinas de la tal ciudad, era porque su alma se encontraba en un estado de postración y decadencia absolutos<sup>294</sup>.

A pesar de los esfuerzos de Fernando, su estado anímico se mantiene como antaño. Ni siquiera las experiencias vividas en sus viajes suscitan un cambio, puesto que para ello es necesario tener voluntad. Como hemos visto en apartados anteriores, a partir del capítulo cuarenta y seis de la novela, el propio Fernando Ossorio pasa a ser el narrador de la historia. Al mismo tiempo, en uno de sus viajes desemboca en un “pueblo encantador” del que se desprende energía y vida, produciéndose así una aparente integración entre el estado anímico y el escenario vital. Ossorio se siente equilibrado, tranquilo y en cierto modo seguro. No duda entonces en someter a crítica la adormecida y rancia voluntad del pueblo español. En ese tiempo, Fernando consigue, a pesar de las dificultades, casarse con Dolores, con la que se traslada a tierras catalanas. Profundamente enamorado de su mujer, comienza sin embargo a desfallecer en su intento de desmarcarse del marasmo nacional. Su vida junto a Dolores le devuelve a la España tradicional nada más casarse. Como el resto de los

---

<sup>293</sup> *Ibíd.* Pág. 178.

<sup>294</sup> *Ibíd.* Pág. 185.

recién casados del pueblo, viajan a Barcelona, en vez de a Madrid o París como Fernando deseaba. El paisaje vuelve a tejer alrededor de sí la desilusión de una vida corriente frente a la que poco se ha podido hacer. Tras el nacimiento de su hijo, Ossorio evoca sus recuerdos y proyecta en su imaginación los deseos para con su vástago. Desde una educación alejada de la pedagogía al uso hasta la exaltación de los instintos, el padre sueña con una vida completamente distinta a la suya. Mientras piensa en esta otra realidad, la madre de Dolores cose en la faja del niño una hoja del Evangelio. La vida de Ossorio retorna a su punto original y la de su hijo parece comenzar el mismo sendero, en un escenario ya configurado y siempre delimitado por el rancio cultivo de las honras nacionales.

La historia de Antonio Azorín también se desenvuelve en parajes característicos que, al igual que sucede con las otras novelas, suponen un punto central para comprender el estado anímico y la conciencia de la época. En *La voluntad* los paisajes se muestran en una constante armonía con los personajes, que, al igual que sucede con éstos, aparecen al lector como pinceladas sueltas, emergentes y coloridas que nos ofrecen una visión pasajera pero a la par que intensa del escenario. Al mismo tiempo, se produce un contraste entre las descripciones de los parajes rurales y la ciudad, la cual parece conducir a los hombres al desencanto. De este modo, la mano del hombre interrumpe el curso de la naturaleza e incide en los escenarios de modo artificial.

En los primeros capítulos de la obra, el autor presenta una descripción de Yecla, el lugar inicial en el que se desarrollan los hechos. El paisaje del pueblo está claramente determinado por su iglesia que, ya vieja, está en proceso de sustitución por otra nueva. Supuestamente, ésta emerge como espejo de los lugareños. Si antes había un reflejo de dolor, apatía y tormento, ahora, con la nueva iglesia se pretende impulsar el cambio tanto en el pueblo como en su gente. Pero no es suficiente. La nueva construcción no hace más que evidenciar la presencia de la religiosidad y las viejas costumbres, que suscitan, a la vez, las opiniones en torno a la situación de España. El paisaje sombrío que acompaña a la vieja iglesia casa con la sensación ante los males de la época. Al igual que se apuesta por cambiar los elementos que conforman el paisaje, se debe impulsar un cambio en el ánimo de los hombres, tal y como afirma Yuste al hablar de la necesaria regeneración del país. Este impulso que



remueve los espíritus de Yuste y Azorín contrastan con la imposición de una realidad anodina que, al tiempo, se instaura en un escenario conforme a ello: “de modo que Yuste que estaba en el mejor de los mundos posibles, sentado en el despacho con su famosa caja de rapé en las manos y recibiendo el sol que entraba por las ventanas abiertas de par en par”<sup>295</sup>. La convicción de vivir en el mejor de los mundos posibles supone considerar que, dentro de los males inherentes a la existencia nos encontramos ante el escenario que mejores posibilidades nos ofrece. Estamos, por tanto, ante una actitud conformista que late de fondo en la España de la época y contra la que intentan luchar los intelectuales del momento.

En la segunda parte de la obra se alude a la estancia de Azorín en Madrid y Toledo. El paisaje que se describe entonces casa, al igual que sucedía con Yecla, con el ánimo del personaje y el modo de vida de los habitantes del lugar. Un fondo de pesimismo baña las experiencias de Azorín: “en Madrid su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias”<sup>296</sup>. La ciudad no ayuda a disipar el desasosegado ánimo de Azorín sino que, por el contrario, acompaña su malestar:

A la derecha, la rojiza mole de la plaza de Toros, destacando en el azul luminoso, espléndido; a la izquierda, los diminutos hoteles del Madrid Moderno, en pintarrajeado conjunto de muros chafarrinados en viras rojas y amarillentas, balaustradas con jarrones, cristales azules y verdes, cupulillas, sórdidas ventanas, techumbres encarnadas y negras... todo chillón, pequeño, presuntuoso, procaz, frágil, de un mal gusto agresivo, de una vanidad cacareante, propia de un pueblo de tenderos y burócratas<sup>297</sup>.

Si en Yecla había un fondo religioso que iba parejo a la búsqueda de consuelo de los habitantes, en Madrid parece que se vive en una continua celebración de la grandeza del hombre quien trata de suplir los afectos más provincianos a partir de nuevas construcciones. Pero en el fondo nos encontramos ante un mismo escenario: el dominio de la maltrecha España que, bien en los pueblos o en las ciudades sigue mostrando la inestabilidad y el fracaso de una generación que no se reconoce en ningún enclave espacial. Más tarde, y tras comprobar que sigue preso de los

---

<sup>295</sup> MARTINEZ RUIZ, José (*Azorín*): *La voluntad*, op. cit. Pág. 172.

<sup>296</sup> *Ibíd.* Pág. 253.

<sup>297</sup> *Ibíd.* Pág. 255.

fantasmas de su tiempo, Azorín decide marcharse de Madrid, sabiendo geográficamente hacia dónde dirigir sus pasos pero ignorando su discurrir ético e intelectual. Finalmente regresa a Yecla, en cuyo viaje parece encontrar, a ratos, cierto sosiego. Azorín reflexiona sobre su mermada voluntad en un enclave espacial que se define desde la ruina y la pobreza rural de antaño. La voluntad se encuentra ya mermada por el discurrir del tiempo y por la insatisfacción de no encontrar un lugar propio. Azorín, ante la evidencia del momento, se plantea vivir al azar en Yecla

Como un vecino de tantos, yendo al casino, viniendo del casino, poniéndome los domingos un traje nuevo, dejando que el juez me venza en una discusión sobre el derecho de acrecer, soportando la vergüenza de no saber disparar una escopeta, ni de jugar al dominó, ni de decir cosas tontas a las muchachas tontas...<sup>298</sup>

Atrás quedó ese viejo bohemio que afanoso, trasteaba los más inhóspitos parajes en busca de una identidad apagada, de una voluntad perdida y de unos sueños que realizar. Se reconoce como un pobre hombre de Yecla, huésped de un lugar taciturno y sombrío que estima sus logros en una nueva iglesia. Los días transcurren en la más triste rutina, sin apego a la lectura que, antaño, le consolaba de tan amarga existencia:

Y de vuelta a casa, caigo en la cama fatigado, anonadado, oprimido el cerebro por un penoso círculo de hierro que me sume en un estupor idiota. He aquí la nueva vida del viejo bohemio, admirador de Baudelaire, devotísimo de Verlaine, entusiasta de Mallarmé; del viejo bohemio amante de la sensación intensa y refinada, apasionado de todo lo elegante, de todo lo original, de todo lo delicado, de todo lo que es Espíritu y Belleza<sup>299</sup>.

Azorín retorna a su lugar de origen y se reencuentra con todo aquello que desdeñaba y que, a la postre, le ha dominado. En las cartas en las que Martínez Ruiz da cuenta a Baroja del estado de Azorín se palpa el transcurrir anodino del protagonista, un vagar existencial que se enmarca en el angosto y decrepito paisaje de Yecla. Los personajes de estas obras se encuentran ampliamente influenciados por el entorno más inmediato. Su vivencia del paisaje se torna esencial en el marco de sus experiencias. Se encuentran en una constante búsqueda del yo más íntimo y personal

---

<sup>298</sup> *Ibíd.* Pág. 328.

<sup>299</sup> *Ibíd.* Págs. 332-333.

que, necesariamente, va ligado a la necesidad del hábitat más apropiado. A pesar de ello, ni tan siquiera la gran ciudad es capaz de imponerse como marco de estabilidad frente a la irremediable anemia moral de estos hombres. Parece que todo se encuentra afectado por los sinsabores del momento. Si en los pueblos destacan las tradiciones y la pobreza de su gente, en la ciudad emerge la vanidad de una burguesía que mira hacia otro lado y que se afana por aparentar una grandeza perdida.

### **3.5 Concepción del tiempo.**

La novelística de 1902 nos sitúa en una dimensión espacio-temporal que poco tenía que ver con los modelos precedentes. En el apartado anterior nos hemos introducido en la estrecha relación entre el escenario de acción y los personajes, hasta el punto de postular una intensa dependencia entre ambos. En el caso de la temporalidad nos situamos ante un caso similar. Si durante la Modernidad se afianzó la idea del tiempo lineal-histórico al modo de una sucesiva progresión del acontecer, ahora, y fundamentalmente bajo la influencia del pensamiento nietzscheano, la concepción del hombre cambia hasta el punto de modificarse, también, el contexto espacio-temporal en el que se desenvuelve. Como apunta Manuel Barrios, “Nietzsche es el pensador que por primera vez ha pensado nuestro siglo y los caracteres de la edad contemporánea a partir de la despedida de los grandes ideales de la modernidad, y que lo ha pensado como experiencia personal, en el sentido de experiencia histórica del individuo moderno”<sup>300</sup>. El eterno retorno, tal y como Nietzsche lo presenta en *La gaya ciencia* y en *Así habló Zaratustra* asume la repetición del acontecer así como de todo aquello que pertenezca al campo más íntimo del hombre (ideas, pensamiento...). La historia deja de ser entendida de modo lineal y pasa a ser cíclica o, lo que es lo

---

<sup>300</sup> NIETZSCHE, Friedrich: *Humano, demasiado humano*. Madrid, Ed. Akal, 2001. Pág. 9. La cita corresponde al prólogo de Manuel Barrios Casares para dicha edición: *Nietzsche: la crítica de la metafísica como curvatura de la Ilustración*.

mismo, todo lo vivido y acontecido puede volver a ocurrir, aunque sea en circunstancias y contextos diferentes<sup>301</sup>.

Este marco teórico en torno al tiempo es asumido por los autores de las novelas de 1902. Fernando Ossorio y Antonio Azorín son, al igual que Zaratustra, dos peregrinos que deambulan, en su caso, por la geografía española en busca de su propia voluntad y, en última instancia, en continuo anhelo de la identidad diluida en la decadencia del pueblo. Este viraje, de índole existencial, nos ofrece un marco escénico y temporal en constante cambio. Pío Baroja es considerado (tal y como apunta Gonzalo Sobejano) el novelista que con más detalle incorpora elementos del pensamiento nietzscheano en sus obras. A pesar de que a finales del siglo XIX Baroja se encuentra ampliamente influido por el pensamiento de Schopenhauer, poco a poco la huella de Nietzsche se hace más evidente, yendo más allá de los tópicos de la juventud de la época. Fue a partir de 1901, tras la muerte del filósofo alemán y su relación con Paul Schmitz cuando Baroja acogió con fervor el pensamiento nietzscheano. Schmitz<sup>302</sup> se encuentra presente, como hemos visto en apartados

---

<sup>301</sup> La segunda parte de *Así habló Zaratustra* comienza con el peregrinaje por la sierra del profeta, con el objetivo de llegar a la otra orilla del lugar, donde pensaba realizar un viaje en barco. Mientras emprendía su camino, pensaba en las caminatas que, hasta entonces, había llevado a cabo. Fue entonces cuando comprendió su propio yo como un retorno constante, una inquietante repetición de decisiones, hechos, sentimientos e ideas. Ya en el barco, y tras días en silencio y en constante observación de su entorno, Zaratustra se decide a hablar y expone, en gran medida, los principios fundamentales del *eterno retorno*: “detrás de nosotros hay una eternidad. Todo lo que es capaz de correr, ¿no debe haber recorrido ya esta calle? Todo lo que puede suceder, ¿no debe ya haber sucedido, acontecido, pasado? Y si todo lo que es, ha sido ya, ¿qué piensas, enano, de este instante? Este pórtico, ¿no debe también haber sido antes de ahora? Y todas las cosas, ¿no están encadenadas de tal manera que este instante atrae en pos de sí a todas las cosas del porvenir? Por consiguiente... también a él. Todo lo que es capaz de correr, ¿no debe seguir por segunda vez esta larga ruta que asciende? Y esta perezosa araña que trepa en el claro de luna, y el mismo claro de luna, y yo y tú, reunidos bajo este pórtico, murmurando sobre las cosas eternas, ¿no es preciso, acaso, que todos hayamos sido ya aquí? ¿No debemos nosotros volver y correr nuevamente por esta calle que asciende ante nosotros, por esta larga y lúgubre calle? ¿No es preciso que eternalmente retornemos?”. Madrid, Edaf, 1996. Págs. 166-167.

<sup>302</sup> En la obra citada de Gonzalo Sobejano queda recogido el origen de la relación de Pío Baroja y Paul Schmitz: “Llega el año 1901. Ha muerto Nietzsche. Su nombre ha sido barajado en el ambiente público. Se han traducido al español dos o tres obras suyas. Y, sobre todo, ha llegado a Madrid y entrado en contacto con los jóvenes intelectuales un suizo alemán, Paul Schmitz, que viene saturado de lecturas nietzscheanas y que no tarda en comunicar su fervor a sus amigos españoles. Paul Schmitz había estudiado en Suiza y Alemania y vivido largo tiempo en Rusia. Enfermo, llegaba a España buscando el clima benigno. Por su conocimiento de las culturas germana y eslava representó para Baroja algo así “como una ventana abierta a un mundo no conocido”. “Tuve con él largas conversaciones acerca de la vida, de la literatura, de la filosofía y del arte”. “En el monasterio de El Paular solía leer Schmitz en voz alta una correspondencia de Nietzsche” (*Memorias*, 1945; VII, 756). (...) El novelista percibe, gracias a Schmitz, un Nietzsche muy distinto del supuesto: un Nietzsche compasivo y lleno de amor al hombre, abnegadamente crítico, ansioso siempre de última verdad. (...) Ahora, Baroja, Maeztu y Martínez Ruiz integran un grupo que, espoleado por el desastre de 1898,

anteriores, en *Camino de perfección*. Bajo el pseudónimo de Max Shultze hace su aparición en uno de los parajes a los que llega Ossorio. En una conversación en el cementerio del lugar, Shultze introduce la esencia del pensamiento nietzscheano a su interlocutor, quien vaga en busca de un aliciente vital para su insípida existencia. Entre las enseñanzas del amigo alemán se encuentra la puesta en suspenso de la noción de progreso, cuestión cuyo fondo más inmediato se vincula con la asimilación del tiempo como eterno retorno. Según vimos en apartados anteriores, Shultze afirma que la materia del mundo no desaparecerá, sino que cambiará de forma. Esta transformación es indicadora de la constante repetición a la que apela la noción del eterno retorno. La historia, los hechos, las vivencias, las ideas, etc., se suceden y se manifiestan continuamente, aunque cambien los escenarios y los sujetos de acción. La eterna repetición afecta a todo ámbito posible de realidad. Así, Ossorio, no cree que haya un fin concreto ni para el hombre ni para cualquier manifestación o ápice de realidad:

¿Fin?... Yo creo que nada tiene fin; ni lo que se llama materia, ni lo que se llama espíritu. He pensado a mi modo en esto, y con relación a la naturaleza, fin y principio me parecen palabras vacías. El principio de una transformación es al mismo tiempo el fin de una, estado intermedio de otra y el fin es a su vez, principio y estado intermedio” (...) “la muerte no existe, es el manantial de la vida, es como el mal, una sombra, una noche preñada de aurora<sup>303</sup>.

El texto mismo de *Camino de perfección* es circular, una especie de laberinto en el que se suceden, desde distintos escenarios, experiencias vitales similares e incluso repetitivas. Lo mismo sucede con las otras novelas de 1902. Frente a la voluntad diluida, estas obras persiguen un afán de vivir que puede ser explicado a partir de esta versión más simple del eterno retorno. Si la vida tiene un fondo de repetición y no hay fin alguno al que aspirar lo único que nos queda es vivir:

“¡Qué terrible mortandad! ¡Qué bárbara lucha por la vida! ¿Pero para qué pensar en ella? Si la muerte es depósito, fuente, manantial de vida, ¿a qué lamentar la existencia de la muerte? No, no hay que lamentar nada. Vivir y vivir... ésa es la cuestión”<sup>304</sup>.

---

piensa, escribe y obra en sentido regenerador”. En *Nietzsche en España, 1890-1970, op. cit.* Págs. 350-351.

<sup>303</sup> BAROJA, Pío: *Camino de perfección, op. cit.* Pág. 212.

<sup>304</sup> *Ibíd.* Pág. 229.

A pesar de la tendencia a la rutina y la monotonía, lo que se desprende de la lectura de estas novelas es un anhelo de vida que late de fondo y que, a pesar de la dificultad de su integración en la realidad más inmediata, caracteriza a los protagonistas de estas obras. El constante peregrinaje, la asimilación existencial del paisaje y la alternativa comprensión del espacio temporal son rasgos definitorios de los deseos y anhelos de estos años. Una búsqueda que trata de dejar atrás un marco hermenéutico que no se ha ocupado, en plenitud, de la contingencia del hombre.

La reiteración del *modus vivendi* en busca de la identidad y la voluntad incide en la actitud de unos personajes que insisten en su anhelo y viven para ello, incluso cuando el peso de la realidad cae sobre ellos. En el caso del Marqués de Bradomín, esta caída se produce al morir Concha, su amada, que agoniza en un lluvioso otoño gallego. Ante semejante desgracia, el Marqués llora desconsolado y se pregunta si algún día encontrará “otra pálida princesa, de tristes ojos encantados”<sup>305</sup>, es decir, si tendrá la oportunidad de vivir, de nuevo, el amor. Ante dicha cuestión el Marqués llora “como un Dios antiguo al extinguirse su culto”<sup>306</sup>, como quien desconfía del acontecer, de la oportunidad y de la vida misma. Es la duda ante la eternidad y el descubrimiento del tiempo finito. Las conversaciones entre el Marqués y Concha están plagadas de constantes reminiscencias a un pasado que evoca la felicidad de la juventud:

¡Hoy los años me han impuesto la tonsura como a un diácono, y sólo me permiten murmurar un melancólico adiós! Felices tiempos los tiempos juveniles. ¡Quién fuese como aquella fuente, que en el fondo del laberinto aún ríe con su risa de cristal, sin alma y sin edad!...<sup>307</sup>

El otoño, como marco temporal, también supone una caracterización esencial en la obra. Como vimos en el anterior apartado, en la novelística de 1902 se produce una identificación existencial con el paisaje, el cual influye en la actitud de los personajes. El otoño, como expresión de melancolía y añoranza, es esencial en la historia del Marqués de Bradomín, quien ensalza sus recuerdos frente al trágico presente. La estructura misma de la obra de Valle-Inclán, tal y como apuntamos en el caso de Baroja, constata el trasfondo del retornar temporal. Su escritura cual entresijo

---

<sup>305</sup> VALLE-INCLÁN, Ramón M<sup>a</sup>: *Sonata de otoño*, *op. cit.* Pág. 118.

<sup>306</sup> *Ibíd.* Pág. 118.

<sup>307</sup> *Ibíd.* Pág. 83.

de acontecimientos, frases y personajes es la asunción del constante devenir sin finalidad concreta alguna. Y ello se manifiesta en la continuidad de las historias, tal y como sucede con las distintas *Sonatas*.

La recurrencia casi obsesiva de los temas centrales que hilan la historia es una constante, también, en *Amor y pedagogía*. Avito Carrascal insiste en los principios de educación del futuro genio, a pesar de que el propio transcurrir del tiempo le muestra el fracaso de su proyecto. La preocupación por el devenir existencial y el carácter perecedero de la vida es una constante en la producción de Unamuno. En sus *Diarios íntimos*, el autor vasco narra sus experiencias personales en torno a la preocupación por la finitud del hombre y el anhelo de eternidad. A raíz de su crisis personal, en 1897, su obra se reviste de un tinte trágico en un intento de dar voz al abismo que se apodera de los hombres. La influencia de Nietzsche en Unamuno no es la más evidente, tal y como reconoce en su ensayo Gonzalo Sobejano. Según el hispanista, es mucho más notable la presencia de otros autores como Carlyle o Kierkegaard. A pesar de ello, *Amor y pedagogía* pone en entredicho tópicos como el progreso y, por consiguiente, la idea de la finalidad histórica. Avito Carrascal se presenta como un “hombre del porvenir”, un proyecto no ya desde la propia contingencia del hombre, sino desde un método pedagógico-científico que pretende educar y dar voz al futuro genio, que, en este caso, se trata de Apolodoro. El hijo de Carrascal se erige cual superhombre que, lejos de elevar la especie humana la sume en la más absoluta desesperanza y tragedia.

La muerte del hijo demuestra a Avito el fracaso de su plan. El destino final de Apolodoro supone la continuidad y, a la vez, el comienzo de la vida de su padre. A partir de entonces, tiene que convivir con la desilusión por la muerte del hijo así como por el derrocamiento de sus principios vitales. Los tiempos históricos se entremezclan entre sí: el hombre del porvenir vive un presente angustioso a cuyo pasado le gustaría retornar. Así se lo hará saber el propio Avito a Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*, cuando, tras la muerte de Apolodoro, conversan un día cualquiera.

Antonio Azorín también es consciente del tiempo como repetición. Al igual que Fernando Ossorio, deambula por los parajes de nuestra geografía en un intento de huir de un tiempo definido, de unos principios comunes a la vida monótona de Yecla. El propio Azorín, recordando las enseñanzas de su maestro Yuste, se detiene a pensar

en Nietzsche y en la concepción que el pensador alemán tenía sobre el mundo. Quizás, se dice, el eterno retorno pueda ser entendido como una oportunidad de vida para los hombres que, conscientes de su finitud, contemplan la posibilidad de la repetición y del fluir del tiempo como explicación. Si no hay fin hacia el que dirigirnos ni redención posible, no podemos tampoco hablar de progreso ni de historia sino todo lo contrario:

Había encarnado de pronto en su cerebro la hipótesis de la *Vuelta eterna!* La Vuelta eterna no es más que la continuación indefinida, *repetida* de la danza humana... - y continúa diciendo más adelante – se dará el caso – como ya el maestro Yuste sospechaba – de que este mismo mundo en que vivimos ahora, por ejemplo, vuelva a surgir de nuevo, y con él todos los seres, idénticos, que al presente lo habitan. “Todos los estados que este mundo puede alcanzar – dice Nietzsche - , los ha alcanzado ya, y no solamente una vez, sino un número infinito de veces. Lo mismo sucede con este momento: *ha sido* ya una vez, muchas veces, y volverá a ser, cada vez que todas las fuerzas estén repartidas exactamente como hoy<sup>308</sup> .

El regreso de Antonio Azorín a su pueblo manifiesta ese “haber sido” que “vuelve a ser”, al igual que sucede con su anhelo de huida del lugar al que ha vuelto, un deseo que no muere y del que es consciente en cada instante cotidiano, en cada momento que se repite sin cesar y sin piedad. Antonio Azorín acepta el fracaso de su tiempo y de su proyecto vital desde su apuesta por la voluntad.

En esta manera de concebir el pensamiento del eterno retorno, semejante ciclo de la vida tiene un componente angustioso, puesto que no toda repetición es agradable: recordemos a este respecto la muerte de Concha y la pregunta que se hace tras ella el Marqués de Bradomín. Ante la duda de encontrar otra mujer a la que pueda amar del mismo modo llora desconsoladamente. Quizás habría que preguntarle si su dolor es producto sólo de la duda ante su sino o si teme enfrentarse, de nuevo, a la muerte de un ser tan cercano y querido. En cualquier caso, la asimilación del eterno retorno supone acoger tanto la bonanza como la desdicha de la vida, aceptando sus fracturas, deficiencias y dificultades:

Yo no siento la angustia que sentía Nietzsche ante la Vuelta eterna – piensa Azorín –; la sentiría si en cada nuevo resurgimiento tuviésemos conciencia del anterior. Entonces, el universo sería

---

<sup>308</sup> MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín*): *La voluntad*, *op. cit.* Pág. 279.



algo infinitamente más hórrido que el infierno católico, y el primer deber del hombre, el más imperioso, consistiría en llegar a todos los placeres por todos los medios, es decir, en *ser fuerte*... Nietzsche cree que, aun sin la conciencia, es ésta la necesidad única<sup>309</sup>.

La presencia de esta difusa concepción del pensamiento del eterno retorno, en la que se mezclan matices nietzscheanos y schopenhauerianos, conforma el fondo temporal de las novelas de 1902 hasta el punto de trascender su propio marco teórico y resurgir en obras posteriores de estos autores. En estas narraciones a las que aludimos reaparecen algunos personajes de las anteriores y conversan con los actuales, rememorando así vivencias pasadas que se conectan con las experiencias propias de su presente y las de su interlocutor. Cual fragmento de la vida misma, las novelas de 1902 se reencuentran con el lector desde otras historias, otros actores y escenarios. Conversamos con Avito Carrascal, con Augusto Pérez o con Paul Schmitz y nos situamos en un retornar incesante del tiempo. La dimensión cíclica del tiempo sobrepasa los límites concretos de las obras, que trasciende nuestra experiencia a otras historias noveladas y reales, si es que ambas no son producto de la ficción.

Esta evolución a la que nos acabamos de referir se encuentra en las obras posteriores y más inmediatas en el tiempo de estos autores. La preocupación por la identidad española así como por la lucha entre el espíritu apático y la regeneración, converge en unos escritos que hacen al lector testigo de acontecimientos que perduran y que forman parte de la España de la época. Fernando Ossorio se encuentra inmerso en el fondo de *El árbol de la ciencia*. Lo mismo le ocurre al Marqués de Bradomín, que retomando el clima cultural de la Italia del siglo XV, nos introduce en el recuerdo melancólico del amor perdido, un sentir esbozado al modo de los decadentistas decimonónicos. La *Sonata de primavera* propicia el reencuentro del lector con Bradomín, quien deambula entre el sueño de su vida pasada y la realidad acongojada de su tiempo.

En las novelas posteriores a los cuatro pilares fundamentales de la narrativa española de 1902, los autores nos introducen en nuevas historias que comparten el protagonista y el fondo argumental de las anteriores. *El árbol de la ciencia*, de Baroja, cuenta con Andrés Hurtado como personaje principal que, al igual que Ossorio, se muestra desencantado con su entorno más inmediato. Desde la

---

<sup>309</sup> *Ibíd.* Pág. 280.

indiferencia hacia la vida universitaria al uso hasta la madurez monótona en la que intenta buscar el sentido profundo de la vida y el dolor. Hurtado cree que

El estudiante culto, aunque quisiera ver las cosas dentro de la realidad e intentara adquirir una idea clara de su país y del papel que representaba en el mundo, no podía. La acción de la cultura europea en España era realmente restringida, y localizada a cuestiones técnicas; los periódicos daban una idea incompleta de todo; la tendencia general era hacer creer que lo grande de España podía ser pequeño fuera de ella, y al contrario, por una especie de mala fe internacional<sup>310</sup>.

La actitud nacional seguía siendo la misma que la asumida durante la Guerra de Cuba. Con una prensa encargada de exaltar el valor nacional y los españoles creen en una suerte de optimismo generalizado que ocultaba la más profunda decadencia. La ausencia de unidad se encuentra de manifiesto, también, en *Antonio Azorín*, la obra de José Martínez Ruiz (Azorín) que recupera los sinsabores del personaje de *La voluntad*. Al igual que ocurriera entonces, Azorín intenta adaptarse a la vida y costumbres provincianas y, como antes, emprende sucesivos viajes por los paisajes castellanos en busca de un sí mismo no ya perdido sino, a la postre, desconocido. Estando en Madrid escribe

Yo trato de buscarme a mí mismo, y no me encuentro. ¡Mi personalidad ha desaparecido, se ha disgregado en diálogos insustanciales y artículos ligeros! (...) Quiero reflexionar, me esfuerzo en hacer una cosa bien hecha, y me desespero y me aburro. Las cosas bien hechas salen ellas solas, sin que nosotros queramos; la ingenuidad, la sencillez, no pueden ser queridas. Cuando queramos ser ingenuos, ya no lo somos<sup>311</sup>.

A pesar de la búsqueda de la perpetua renovación, Antonio Azorín no vislumbra cambio alguno en la angosta situación del país. El espíritu nacional carecía del ímpetu añorado desde años atrás y deambulaba por la desolación de sus paisajes y su gente. Las aportaciones de Baroja y Azorín entran en conflicto con las teorías que, en torno a la novela, sustenta por aquellos años José Ortega y Gasset. A este respecto, cabe traer a colación la *novela* de Miguel de Unamuno. En 1914, mismo año de publicación de las *Meditaciones del Quijote* orteguianas, el pensador vasco publica

---

<sup>310</sup> BAROJA, Pío: *El árbol de la ciencia*. Madrid, Alianza Editorial, 2012. Pág. 17.

<sup>311</sup> MARTÍNEZ RUIZ, José (*Azorín : Antonio Azorín*. Madrid, Ediciones Orbis, 1994. Págs. 135-136.

*Niebla*, obra en la que se encuentra, de modo explícito y detallado las ideas unamunianas en torno a la novela. En un intento de no establecer unos límites claros entre la realidad y la ficción (cuestión altamente tratada en *Amor y pedagogía*), el personaje principal, Augusto Pérez, conversa con un amigo sobre los principios del género narrativo. Pero, casualmente, estos principios se caracterizan por estar ausentes y por dar rienda suelta a la creatividad, al modo del acontecer propio de la vida. Es un ejercicio narrativo en el que los personajes se funden con el autor y con el lector y en el que se burlan los tópicos y fundamentos del género como tal. Así, Víctor, el amigo de Augusto, confiesa a su amigo que se encuentra inmerso en la escritura de una *nivola*, es decir, de una historia enmarcada en un nuevo género por él creado: “inventó el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place, ¡Y mucho diálogo!”<sup>312</sup>. Unamuno nos sitúa, de este modo, ante una concepción no sólo literaria sino, también, filosófica, que desborda y escapa a los márgenes de su tiempo. La narrativa se funde ahí con el pensamiento en un intento de ilustrar el sino de un tiempo cuyo ser histórico estaba a punto de sufrir un serio revés. Con ello acuña un nuevo modelo filosófico-narrativo, otra manera de concebir las relaciones entre historia y concepto sin soslayar el trasfondo vital. De estos intentos de pensar el mundo bajo un nuevo registro es de donde comenzará a nutrirse una de las aportaciones filosóficas más significativas del pensamiento español: de aquí emerge la figura de José Ortega y Gasset. El filósofo madrileño, que comenzó a publicar a comienzos del siglo XX, se preocupa, al igual que los miembros de la generación anterior, por la modernización del país. Si bien es cierto que la preocupación es común, el modo de afrontar esta cuestión es diferente. Los autores del 98 adoptan un discurso alejado del realismo decimonónico, centrándose en una filosofía hermanaada con la narrativa que recoge en su hacer el carácter fragmentado de lo real. Al mismo tiempo, tal y como hemos visto anteriormente, se alejan del optimismo moderno y se acercan a esa otra cara del progreso tantas veces ignorada: el fracaso político y social de España, la pobreza de ideas, de voluntad y, en definitiva, la ausencia de una idea clara acerca del ser del país.

---

<sup>312</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Niebla*. Madrid, Alianza Editorial, 2003. Pág. 134.

Este contexto, que marca la emergencia de un nuevo modelo narrativo y filosófico se prolonga en el tiempo y desemboca, como veremos a continuación, en la crisis de la novela en los años veinte. En este marco destaca la disputa entre Ortega y Baroja sobre la teoría de este género que, ahora, cobra un protagonismo esencial en la configuración del pensamiento hispánico.

### 3.6.- Crisis de la novela en los años veinte.

Gregor, gracias sin duda a la práctica adquirida en la cama, se había acercado a la dificultad al armario e intentaba enderezarse apoyándose en él. Quería, de hecho, abrir la puerta, dejarse ver y hablar con el gerente; estaba ansioso por saber qué dirían, al verle, quienes tanto reclamaban su presencia. Si se asustaban, Gregor no tendría ya ninguna responsabilidad y podría estar tranquilo. Si, en cambio, lo aceptaban con calma, tampoco tendría ningún motivo para inquietarse y, dándose prisa podría estar realmente a las ocho en la estación<sup>313</sup>.

Tras una larga noche de oscuros e inquietantes sueños, Gregorio Samsa despierta de su letargo dispuesto a reanudar su rutina diaria como viajante de comercio. Lo que no puede imaginar es que ese deambular cotidiano va a quedar interrumpido por la singularidad que, desde ese momento, le definirá. Transformado en un insecto, recostado sobre un duro caparazón, Samsa intenta comprender su

---

<sup>313</sup> KAFKA, Franz: *La metamorfosis*. Barcelona, De bolsillo, 2012. Pág. 33. En el prólogo a esta edición, Jordi Llovet destaca la importancia del contexto pequeño-burgués de *La metamorfosis*. Gregor Samsa es un viajante cuyo trabajo anodino constituye el sustento principal de su familia. Tras su transformación (Llovet prefiere utilizar este término puesto que, según apunta, es más fiel con el término originario utilizado por Kafka), Samsa “poseerá el destino de un proscrito, la incómoda suerte de alguien que queda, sin previo aviso, desarraigado inexorablemente del marco de una actividad y unas relaciones sociales marcadas, hasta entonces, por el signo de lo burgués, por el emblema de una productividad más o menos lucrativa y, sobre todo, de una existencia acomodada a los parámetros de la cotidianeidad más abrumadoramente regular” (Pág. 9). De repente Samsa pasa a ser un extraño en su propia vida, algo que según señala Llovet se corresponde con la propia historia de Kafka; cuya existencia era la de un individuo amoldado al estilo de vida de un funcionario pero que, en lo más profundo de su ser, ansía dedicarse por completo a la escritura: “detrás de la historia trivial, sencillamente familiar, de un empleado a quien el destino ha golpeado, se levanta la historia extraordinaria de un escritor luchando, bajo el caparazón endeble y las menguadas alas de su profesión por afirmar la génesis de un sentido en el seno de una sociedad y unas costumbres que vivían por entonces poco más que el inicio de una disfunción brutal: la que existe entre un narrador cargado de talento y que lucha por imponer su visión singular del mundo y la existencia, y un Estado y una sociedad presididos por la extenuación simbólica, por el agotamiento moral y el empobrecimiento, o la iteración *ad absurdum*, de sus señas de identidad”. (Pág. 13).

nuevo aspecto, el porqué de esa deformidad sobrevenida... Claro que no se trata de una cuestión meramente estética: la vida como era antes ya no es posible, el orden pragmático anterior se ha derrumbado. En el fondo, lo que la experiencia de Gregor Samsa trata de evidenciar es la inesperada irrupción de un carácter existencial diferente: la metamorfosis sufrida le convierte en una especie de escarabajo, un ser completamente ajeno al que era, que le desplaza de su contexto vital originario.

La escena de la irrupción tiene lugar al comienzo mismo del relato. Escrita en 1912 y publicada en 1915, *La metamorfosis* muestra el contraste entre la monótona continuidad de una historia cotidiana cualquiera –en este caso, la de un simple comerciante– y el instante rompedor que abre a una existencia inaudita, teñida en parte de rasgos alienantes pero también, por otro lado, de rasgos de una originalidad superior. En ocasiones interpretada como una narración de inquietudes propias, *La metamorfosis* pone en suspenso el carácter anodino y común del hombre refugiado en el continuum de su presupuesta identidad sustancial. Deambulando entre el sueño y la consciencia, Kafka nos sitúa con maestría en las antípodas de la literatura realista, apostando por la individualidad, lo onírico y la posibilidad de conocerse a uno mismo, tal y como anotara en sus diarios en 1912: “Sábado Santo. Conocerse completamente a uno mismo. Poder abarcar, como si fuese una pelota pequeña, la circunferencia de las propias capacidades. Aceptar como algo conocido la más grande decadencia y permanecer así todavía elástico en ella”<sup>314</sup>. La historia de Gregor Samsa coincide en el tiempo con la elaboración de las *Meditaciones del Quijote* de Ortega así como *Niebla*, de Unamuno. Este contexto compartido denota un modelo literario de base similar en estos autores, lo cual refleja la confluencia de elementos entre la literatura y el pensamiento europeo e hispánico.

La literatura realista enfatiza el retrato de una sociedad cuyos hombres no son más que un reflejo fidedigno de su entorno. Desde esta perspectiva, los personajes no destacan por su arrojo o individualidad, sino por ser meros motivos del relato de un tiempo y un lugar determinados. Cuando esa situación cambie drásticamente, este estilo narrativo evidenciará con sus limitaciones y, con ello, la necesidad de explorar otras formas expresivas. A principios del siglo XX la situación de España comienza a transformarse en los más diversos aspectos. Si la centuria queda inaugurada por los

---

<sup>314</sup> KAFKA, Franz: *Diarios*. Barcelona, De Bolsillo, 2012. Pág. 269.

avatares de las pérdidas coloniales, los años siguientes no se muestran como el reflejo de la calma y la estabilidad. Todo ello queda ampliamente reflejado en la literatura de la época así como en otras manifestaciones artísticas que actúan en calidad de voces de la metamorfosis española.

### **3.6.1.- Influjos socio-políticos.**

Ya hemos indicado de forma reiterada hasta qué punto la crisis del 98 supone un antes y un después en la historia de España. Las pérdidas coloniales tras la Guerra de Cuba marcaron un tiempo en el que se buscaban nuevas formas expresivas. En estos años, España intentó recuperar el prestigio perdido en el norte de África, hecho que desembocó en la Guerra de Marruecos y en la conocida como Semana Trágica de 1909, días en los que el movimiento obrero y los republicanos socialistas muestran su oposición al embarque de tropas hacia Marruecos. Entre las consecuencias de estos hechos, es pertinente destacar la caída del gobierno de Maura así como el germen de alternativas políticas a los partidos tradicionales. Los intelectuales de entonces, entre los que cabe destacar a Ortega y Gasset, están profundamente preocupados no sólo por los acontecimientos sino por el futuro del país. Así, y como vimos anteriormente, Ortega pronunció en 1913 la conferencia *Vieja y nueva política*, en la que apostaba por una *España vital*, adaptada a los nuevos tiempos e impulsada por todos los ciudadanos frente a la *España oficial*, que seguía presa de sus tradiciones y su historia. En relación con este escrito cabe traer a colación una de las cartas que Antonio Machado escribió a Ortega, poniendo de manifiesto una visión complementaria sobre las ideas de Ortega así como la participación del poeta en el proyecto del filósofo. Con motivo de la publicación de *Vieja y nueva política*, Machado recibe el folleto de la conferencia y escribe al filósofo para mostrar sus más íntimos pensamientos al respecto. A ello se suma la circunstancia de que Machado era miembro de la Liga de Educación Política Española<sup>315</sup>, por lo que estaba

---

<sup>315</sup> En una carta de Machado a Manuel García Morente (fecha en Baeza, el 21 de octubre de 1913), el poeta muestra su conformidad con el proyecto de la Liga así como su amplia disposición a participar de ella. Así, dice “creo que expresan Vds. con sumo acierto en esa circular un estado de alma maduro

profundamente implicado en la renovación política y cultural de España. En esta carta que mencionamos, Machado muestra su cercanía a Ortega en lo tocante a preocupaciones comunes. Así, dice el poeta al hilo de su lectura de *Vieja y nueva política* que

Esa España vital que V. afirma, sospecha o desea, no ha de ser –claro está– una España nueva como caída de lo alto, ni siquiera una España sana, sino una España con el vigor necesario para superar su insania y su vejez, para renovarse, en suma, para vivir, como V. dice. Creo que estoy de acuerdo con el espíritu de su conferencia, tan sólida de pensamiento y de emoción y tan sobradamente hablada<sup>316</sup>.

La labor emprendida por Ortega es una cuestión nacional que, para su consecución, invoca a todo el pueblo español. Las derivas de los nuevos modelos expresivos no hacen más que apoyar esta preocupación que, ahora, pasa a ser una de las ocupaciones esenciales de la intelectualidad de la época. Ortega apela a la movilización, a la toma de conciencia de todos y cada uno de los hombres. Y es que, y tal y como formuló en *Vieja y nueva política*, el impulso renovador de una sociedad no viene dado sólo por sus gobernante, sino por todas las personas que a ella pertenecen. En este punto, la polémica estaba servida: frente a los que querían permanecer en el inmovilismo, la sociedad española era cada vez más consciente de la tarea de su tiempo, cuestión que desembocó en la crisis de 1917. Los movimientos obreros y campesinos continuaban reclamando cambios frente a los intentos de la alta burguesía de liderar el Estado. Nos encontramos en los años de la I Guerra Mundial, una época en la que a pesar de la inestabilidad política se produce un desarrollo económico que se enfatizará en los años veinte hasta desembocar en la Gran Depresión. Dentro de esta panorámica histórica, esbozada aquí a grandes rasgos, es pertinente destacar el papel de los intelectuales de la Generación del 14, entre los que nos remitiremos, fundamentalmente, a Ortega y Gasset. Hijos del 98, conviven en la

---

ya en cuanto son capaces de // alguna conciencia de la España actual. Es un deber, como Vds. dicen, el acudir en defensa de la España futura. Sólo creando una corriente vitalísima por una suma de calidades se puede triunfar del número y de la inercia. Yo, como Vds., tampoco me hago ilusiones, pero no profeso el escepticismo al uso que equivale a una fe negativa”. En MACHADO, Antonio: *Prosas dispersas (1893-1936)*. Edición de Jordi Doménech, *op. cit.* Pág. 355.

<sup>316</sup> *Ibíd.* Págs. 358-359.

esfera cultural con éstos en un afán de regenerar un país sumido en el más absoluto desencanto.

La crispación política contrasta con la emergencia cultural del momento. En un intento de alcanzar para España las competencias europeas, se crea, en 1907 la Junta de Ampliación de Estudios, si bien dicha institución empezó formalmente su andadura en 1910. La JAE permitió formar a más de dos mil becarios en los mejores centros extranjeros<sup>317</sup>, además de impulsar la ciencia como bandera del desarrollo intelectual. La educación se convierte en una de las bases fundamentales para promover la evolución y mejora social, al tiempo que se constituye como uno de los estandartes de lucha por la vida pública nacional. Así, a finales del primer decenio se produce la eclosión de las vanguardias en nuestro país. En 1909, Ramón Gómez de la Serna publica en castellano el *Manifiesto surrealista* de Marinetti, si bien no fue hasta después de la I Guerra Mundial cuando se asentaron estos movimientos. El discurso coherente y racional también se vio afectado por la barbarie bélica, llegando a desfigurarse y reestructurarse. En este punto se produjo la irrupción, en torno al año 1916, del dadaísmo como movimiento crítico con la realidad de su tiempo así como con el arte de corte realista.

Al igual que sucediera con otros movimientos vanguardistas, el dadaísmo otorgó primacía al mundo de los sueños sobre el de la razón, con el propósito de extraer todo contenido posible del inconsciente. Pero si hubo un movimiento que caló hondo en los intelectuales españoles en este contexto, ése fue, sin duda, el surrealismo<sup>318</sup>. Ventana hacia los oscuros vestigios del sueño, del deseo y de los

---

<sup>317</sup> TUSELL, Javier: *Historia de España en el siglo XX*. Madrid, Taurus, 2007. En el capítulo que trata los influjos de la Generación del 14, Tusell afirma, respecto a la JAE que fue la encargada de impulsar el desarrollo científico en nuestro país, debido a que “desde comienzos de siglo, la ciencia fue objeto de un culto que obtuvo mayor o menor éxito pero que, en general, permitió un importante avance en todos los terrenos, que se vio acompañado por la formación de los principales científicos españoles más allá de nuestras fronteras en la segunda década de siglo y que permitió luego que los grandes prestigios internacionales, como Einstein, fueran recibidos en España. (...) Sus principales instituciones vertebradoras fueron el Centro de Estudios Históricos, que tenía a su frente a Menéndez Pidal, y el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales, presidido por Ramón y Cajal. Labor complementaria de la JAE fue desempeñada por el Instituto-Escuela, creado en 1918 y nutrido principalmente de los especialistas en ciencias pedagógicas procedentes de la Institución Libre de Enseñanza. Allí, a través de una moderna pedagogía basada en el método activo y los ideales de Giner, se educaron buena parte de la generación liberal posterior. La Residencia de Estudiantes y la de Señoritas completaron este panorama, ofreciendo un marco adecuado para los universitarios cuyas familias residían fuera de Madrid”. Págs. 418-419.

<sup>318</sup> “Citando los descubrimientos del psicoanálisis –a pesar de que su fundador, Freud, no apreciara su arte-, los surrealistas proclamaron la importancia de la mente inconsciente, de la alucinación y el sueño



instintos más ocultos, el surrealismo abre nuevas perspectivas de comprensión en todas sus vertientes culturales. Atrás quedaron los principios artísticos establecidos y acatados por una corte de artistas que representaban con pulcritud el mundo diurno de la acostumbrada realidad. Era el momento de explorar nuevos horizontes y cuestionar la cultura que, hasta entonces, había ejercido su dominio.

### 3.6.2.- Hacia la consolidación de nuevos horizontes expresivos.

La efervescencia de las vanguardias tras la I Guerra Mundial propicia un marco expresivo comprometido con las circunstancias por las que atraviesa nuestro país. A comienzos de los años veinte, los intelectuales manifiestan con fruición su desapego a los cánones realistas que convirtieron la literatura en un ente de consumo. El público, habituado a los ambientes, personajes, historias y recursos típicos, apenas se esfuerza en profundizar e implicarse en las cuestiones latentes del momento. La herencia literaria del siglo XIX va a ser cuestionada por los intelectuales al tiempo y con tal propósito muchos de ellas van a nutrirse de los movimientos vanguardistas. De este modo, el individuo y sus pasiones más ocultas cobran protagonismo frente a los relatos de la alta burguesía española. En lo que a la narrativa respecta, Brigitte Magnien<sup>319</sup> ofrece un certero análisis de la crisis de la novela al decir que

---

y de los estados de intoxicación y éxtasis, que, según afirmaban, eran tan reales como las experiencias de la vida consciente. Sacar a la luz los sentimientos e imágenes reprimidos, y así visualizar toda la existencia humana, incluyendo sus absurdas contradicciones, sus terrores y el humor subyacente, sin tener en cuenta los tabúes sociales, fue la misión que se propusieron los surrealistas. (...) El surrealismo, declaró Breton, era “puro automatismo psíquico”. Es decir, que el artista surrealista penetraría bajo el nivel de la mente consciente, con sus controles e inhibiciones, y “automáticamente” reproduciría lo que su inspiración subconsciente le dictara. No se sometería a ninguna moral, no reprimiría ningún deseo o instinto más profundo, porque el surrealista habitaba en un reino exento de valores en que el mal, la fealdad, la crueldad, el instinto, la paradoja, lo grotescamente cómico, incluso lo satánico, tenía el mismo derecho a existir que lo bueno, verdadero y bello”. RUHRBERG, Karl: *El surrealismo: de André Breton a la actualidad*. En *Arte del Siglo XX. Vol. I*. Köln, Taschen, 2005. Pág. 138.

<sup>319</sup> Brigitte Magnien es una investigadora francesa en el ámbito de la cultura española contemporánea. En su producción destacan obras como la edición de *Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine : cultures populaires, cultures ouvrières en Espagne de 1840 à 1936* (Saint-Denis Presses Universitaires de Vincennes, 1990) así como la edición de *Hacia una literatura del pueblo : del folletín a la novela : (el ejemplo de Timoteo Orbe)* (Barcelona Anthropos, 1995) entre otros.

Las teorías del bergsonismo y, posteriormente, del freudismo y de la nueva física de Einstein y, por encima de todo, la guerra de 1914 ponían en tela de juicio las bases en las que descansaba el pensamiento: el individuo aparecía minado por tensiones y conflictos interiores ignorados hasta el momento (el inconsciente, los sueños, la libido)<sup>320</sup>.

Según indicábamos antes, el impulso dado a la ciencia en España se debe en gran medida a la formación promovida por la Junta de Ampliación de estudios, que hace que el conocimiento científico pase a ocupar un lugar destacable en la vida intelectual de la época y que los propios artistas lo tengan presente en sus nuevas creaciones. Pero también, al mismo tiempo, se pone el acento en los nuevos conocimientos, éstos que, por ejemplo, desde el psicoanálisis, han abierto la puerta a una dimensión inconsciente de la realidad. Así, en el caso de pintores como Salvador Dalí, los avances científicos quedan ampliamente representados en su obra, pero sobre todo aquellos que tienen que ver con esta nueva ciencia. Basta atender a esos juegos teóricos que el pintor catalán dio a conocer como “método paranoico crítico”. Esta teoría consiste, según el autor en “un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación-crítica de fenómenos delirantes”<sup>321</sup>. En esta asociación entra, también, el influjo de la ciencia, tal y como consta en cuadros como *Leda atómica*<sup>322</sup> o *Cabeza rafaelsca estallando*<sup>323</sup>, se ve matizado por una reconstrucción onírica o, “paranoico crítica”. Por tanto, los descubrimientos de Einstein sobre la relatividad del tiempo suponen una gran apertura en el campo del pensamiento y la literatura. Tampoco en este sentido puede ser contemplada la realidad de modo unívoco. Y es preciso, en este marco de comprensión, atender a la perspectiva individual. En este contexto emerge el perspectivismo orteguiano, que constituye una de las bases de toda su obra. *Meditaciones del Quijote* se instaura como el escenario en el que Ortega esboza su temprana teoría literaria, la misma que se encuentra influida por el perspectivismo. Más adelante, en 1923, dedica un

---

<sup>320</sup> MAGNIEN, Brigitte: *Crisis de la novela*. En *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Carlos Serrano, Serge Salaün (eds.) Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A. Pág. 233.

<sup>321</sup> NÉRET, Gilles: *Dalí*. Madrid, Ed. Taschen, 2007. Pág. 66.

<sup>322</sup> *Ibíd.* Pág. 69. Dalí dijo respecto a esta obra que “es el lienzo clave de nuestra vida. Todo está suspendido en el espacio sin que nada toque nada. La muerte misma se eleva a distancia de la tierra”.

<sup>323</sup> *Ibíd.* Pág. 72. En esta obra Dalí afirma que “con más fuerza que los ciclotrones y los ordenadores cibernéticos, yo puedo penetrar en un instante en los secretos de lo real... ¡A mí el éxtasis!... ¡A mí Santa Teresa de Ávila!... Yo, Dalí, al reactualizar el misticismo español, voy a probar con mi obra la unidad del universo, mostrando la espiritualidad de toda substancia”.

capítulo de *El tema de nuestro tiempo* a desentrañar estas ideas bajo el nombre de *La doctrina del punto de vista*, tal y como vemos a continuación.

Según Ortega la cultura no debe contraponerse a la vida, ni siquiera situarse en un estadio superior. Ambas se complementan y ofrecen mutuamente la posibilidad del conocimiento atendiendo a las peculiaridades de cada hombre, pueblo y época: “la perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización. Una realidad que vista desde cualquier punto de vista resultase siempre idéntica es un concepto absurdo”<sup>324</sup>. Así pues, y según Ortega, el error que desde hace siglos arrastramos es la concepción de la realidad desde la aspiración a una verdad concreta, única y exenta toda ella de la dimensión vital y perspectivista que le pertenece. En *El sentido histórico de la teoría de Einstein*, Ortega lleva a cabo una reflexión sobre la teoría de la relatividad que conecta con su doctrina del punto de vista. La primera publicación de Einstein sobre su descubrimiento data de 1916, el mismo año en que Ortega expone su teoría sobre la perspectiva en *El espectador*, trascendiendo los límites de la propuesta del científico<sup>325</sup> al aplicarla a toda realidad posible.

Si a principios de siglo los autores del 98 pusieron en tela de juicio los principios del realismo y del naturalismo, las generaciones posteriores enfatizan estas ideas y, de la mano de los movimientos vanguardistas, exploran nuevas vías de expresión. Además de la pérdida de peso de los valores realistas y naturalistas, los críticos literarios apenas ven consistencia teórica en las obras de la primera década, quizás por la costumbre y el apego hacia los principios tradicionales. En cualquier caso, y desde distintos puntos de vista, la novela sufre una profunda crisis

---

<sup>324</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *El tema de nuestro tiempo*. En *Obras Completas*. Vol. III. Madrid, Taurus, 2005. Pág. 613.

<sup>325</sup> “En la introducción al primer *Espectador*, aparecido en enero de 1916, cuando aún no se había publicado nada sobre la teoría general de la relatividad, exponía yo brevemente esta doctrina perspectivista, dándole una amplitud que trasciende de la física y abarca toda realidad. Hago esta advertencia para mostrar hasta qué punto es un signo de los tiempos pareja manera de pensar. Y lo que más me sorprende es que no haya reparado nadie todavía en este rasgo capital de la obra de Einstein. Sin una sola excepción-que yo sepa-, cuanto se ha escrito sobre ella interpreta el gran descubrimiento como un paso más en el camino del subjetivismo”. *Ibíd.* Pág. 646. En una nota a página, Ortega aclara que “bastante tiempo después de publicado esto, se me ha hecho notar que simultáneamente había aparecido una conferencia del filósofo Geiger, donde se me habla también del sentido *absoluto* que va anejo a la teoría de Einstein. Pero el caso es que la tesis de Geiger apenas tiene algún punto común con la sostenida en este ensayo”.

completamente pareja al sino de los tiempos. En su estudio sobre la novela lírica<sup>326</sup>, Ralph Freedman afirma la originalidad de este género destacando su fondo híbrido. Frente al realismo del siglo XIX, la novela lírica apuesta por la combinación entre el hombre y el mundo, absorbiendo la acción y mostrando la experiencia vital en un ejercicio teórico que nos recuerda a la conjunción orteguiana entre el yo y la circunstancia. Desde esta perspectiva no se ofrece un tema cerrado, sino una trama de imágenes al modo de la poesía lírica: “la forma de un poema lírico no objetiviza hombres y tiempos, sino una experiencia y un tema en la que se ha utilizado los hombres y sus vidas, o lugares y acontecimientos”<sup>327</sup>. Este modo de concebir la novela, sugerida en parte por la picaresca, asienta sus raíces en el siglo XX ante la primacía que cobra la experiencia interior, siempre desde el intento de reconciliación con el exterior. A esta circunstancia cabe sumarle (como apunta Brigitte Magnien) en su estudio sobre la crisis de la novela, el sentimiento de inferioridad por parte de los escritores españoles, lo cual concede una dimensión si cabe más profunda a la crisis de la novela. Esta sensación reside en la continuidad de formas arcaicas o la representación de ciudades de provincias como ambiente prácticamente ajeno a los signos del progreso, un recurso que nos remite a la novelística del 98. Ya en las novelas de 1902, los protagonistas emigran de sus pueblos y ciudades pequeñas como símbolo de búsqueda interior y de rechazo a las tradiciones más anacrónicas y castrantes. Aún así, no es hasta la década de los 20 cuando esta crítica emerge con mayor firmeza. Y es que, tras la I Guerra Mundial la sociedad española cambia y tiende a la modernización social. De este modo, y como apunta Magnien, los intelectuales de la época se encuentran fascinados por Nueva York, símbolo del capitalismo, el progreso y la vida cosmopolita.

Es el momento de la experimentación, de la apertura a otras posibilidades de conocimiento, de las vanguardias y las grandes y modernas ciudades. Pero, ¿de qué modo se adapta la novela al sino de los nuevos tiempos? ¿Se trata de una evolución

---

<sup>326</sup> FREEDMAN, Ralph: *La novela lírica: Hermann Hesse, Andre Gide, Virginia Woolf*. Barcelona, Barral, 1971.

<sup>327</sup> *Ibíd.* Pág. 15. Más adelante desgrana en qué sentido se configuran las imágenes de la novela lírica: “las imágenes luego, no incluyen solamente objetos y escenas sino también personajes, que existen como figuras-imagen en el punto de vista lírico del protagonista (...) El escritor aspira al efecto de la poesía lírica: utilizar cualquier escena, caracterización, acción en el tiempo, y técnicas correspondientes son los *donnés* de la novela dentro de los que trabaja, no en el desarrollo de un mundo de ficción, sino en la interpretación de objetos sensaciones e incluso ideas, con inmediatez”. *Ibíd.* Pág. 22.

progresiva, sin conflicto generacional y al unísono o por el contrario se produce una ruptura que insta a empezar desde cero?

El debate sobre la novela cobra especial relevancia entre los intelectuales de la época en contraste con el escaso interés que muestran al respecto otros especialistas<sup>328</sup>. En esta reflexión destacan las aportaciones de la *Revista de Occidente* y *La Gaceta literaria*, cuyas páginas se convierten en el epicentro de la polémica, si bien no con la misma profusión que otras publicaciones europeas. Pero el tema en cuestión no queda reducido a sendas revistas españolas sino que, además, protagoniza páginas de las obras de Ortega y Baroja, quienes se envuelven en una polémica acerca del nuevo sendero de la novela. Esta cuestión será tratada con mayor precisión en el epígrafe siguiente, si bien es pertinente apuntar la importancia que tuvieron las aportaciones de ambos autores en la configuración de los estudios literarios más recientes. Además de Ortega y Baroja, otros autores como Unamuno o Valle-Inclán se ocupan de los nuevos derroteros de la novela. El primero de ellos ya apunta en esta dirección a través de las páginas de *Niebla*. Comenzada en 1904 y publicada en 1914, esta obra saca a la luz su teoría de la *novela* como género narrativo distinto al novelar imperante.

En 1925, y durante su exilio en París por las discrepancias surgidas con el régimen de Primo de Rivera, Unamuno publica *Cómo se hace una novela*, un ensayo en el que se ocupa directamente del teorizar novelesco, atendiendo a los nuevos tiempos y a la efervescente polémica en torno al género narrativo. El punto en común entre ambos textos es la renovación de la novela como medio para el conocimiento, donde lo esencial es recuperar la tensión entre el hombre y el medio, de modo que se potencien los diálogos y se mantenga la distancia de las reglas y modelos de escritura. Así, la novela adquiere vida propia a partir de la de sus personajes, su creador y el público lector. La novela, en un intento de trascender los límites de la ficción, formula una tendencia dialógica que hace de su afán discursivo una tendencia creadora, lo cual hace que esta triada (personajes, autor y lector) otorgue sentido a la historia.

---

<sup>328</sup> Magnien remite a esta cuestión afirmando que “la encuesta llevada a cabo por Fernández Cifuentes, a través de las revistas de principios de siglo, demuestra bien la pobreza de la crítica literaria: algunas, como *La Pluma o España*, son efímeras y no llegan a ser tribunas de discusión, limitándose a dar a conocer las obras nuevas”. *Crisis de la novela* En *Los felices años veinte*, op. cit., Pág. 235.

Continuando la senda de las derivas narrativas en los años veinte, se publica en 1926 *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán. Ambientada en Santa Fe de Tierra Firme, un país imaginario donde la población vive bajo la dictadura del general Santos Banderas, situación similar a la que en ese momento se experimentaba en España bajo el mando de Primo de Rivera. Valle-Inclán retrata (siguiendo la dirección marcada por el esperpento como sátira grotesca de la realidad de su tiempo)<sup>329</sup>, un contexto marcado por el conflicto político y social en el que se considera urgente y necesaria una revolución para redirigir el país. Los personajes se presentan como entes deshumanizados puesto que no hay en ellos rastro alguno de individualidad y autonomía. Este carácter casa con la dirección que, según Ortega toma el arte nuevo y es signo, también, de la estética de vanguardia propia de estos años.

En torno al nuevo peregrinar del arte se refiere Ortega en *La deshumanización del arte*, obra publicada en 1925, el mismo año que *Ideas sobre la novela* ve la luz. Éste último ensayo constituye una elaborada respuesta al prólogo que hizo Baroja en *La nave de los locos* dentro de la controversia mantenida por ambos autores. Tanto *La deshumanización del arte* como *Ideas sobre la novela* se ocupan del sino de los tiempos y de las posibles vías de respuesta en torno al arte, si bien el segundo ensayo se refiere específicamente a la crisis que la novela sufre tras el declive de los principios realistas decimonónicos. El arte y la novela se encuentran en plena degradación y se mantienen en pleno proceso de cambio algo que desde años atrás va parejo a la difícil situación política y social. Es por ello por lo que no se trata sólo de un ambicioso proyecto en torno a la narrativa y el pensamiento sino de la construcción de un diálogo entre el mundo interior y el exterior acorde con nuestro tiempo, tal y como veremos a continuación con Ortega.

---

<sup>329</sup> Magnien sintetiza el sentido del esperpento en la obra de Valle-Inclán: “utiliza una estética que había definido seis años antes en su obra de teatro *Luces de bohemia*, y que hasta el momento sólo había aplicado al teatro, el “esperpento”, que define como una manera grotesca, caricatural y sistemáticamente deformada de representar la trágica realidad histórica de España. El “esperpento” caracteriza a la vez una temática, la crítica de la realidad sociopolítica del país, y un modo de escritura. El “esperpento” es el sutil producto de un equilibrio entre, por un lado, la observación de la realidad española o americana y, por otro, una visión grotesca, deformada hasta ser irreal, un equilibrio entre un contenido que remite a hechos históricos, y una ficción cuyo carácter artificial es repetidamente reafirmado, un equilibrio entre un compromiso histórico claro y una distancia irónica que permite la máxima estilización estética. Concebida al principio para el teatro, la estética del esperpento introduce en la novela elementos de estructura dramática: un relato desprovisto de continuidad lógica o cronológica, cortado, fragmentado en escenas cuyo lugar y decorado cambian de forma abrupta”. *Ibid.* Pág. 269.

### 3.6.3.- Debate en torno a la novela: Pío Baroja y José Ortega y Gasset.

La crisis de la novela en los años veinte cuenta con un relato contextualizado y fiel a su desarrollo que nos sirve de modelo de comprensión. Este relato nos viene dado por la confrontación en clave literaria mantenida por Ortega y Baroja durante algunos años. A propósito de la publicación de *El árbol de la ciencia*, en 1911, Ortega escribe *Calma política: un libro de Pío Baroja*, un texto publicado en 1912 y en el que el filósofo muestra su idea de España y la determinación política que ha de tomarse ante la mermada situación de la época. Un ejemplo de ello es la afirmación siguiente

Ya lo he indicado en alguna carta anterior: los senos espirituales de la raza española, la substancia nacional, se halla hoy ocupada en una esencial reforma de sí misma. La historia de España va hoy por el subsuelo; son nuevos sentimientos que se entreabren como flores interiores, ocultas; son nuevas ideas que se van hincando en nuestra tierra mental como hastiales para un edificio futuro; es un nuevo régimen de la voluntad más severo, más firme, más idealista que va estructurando de una manera general e insospechada la conciencia de la nación. Por eso lo importante que hoy acaece en España hay que irlo a buscar en las cátedras, en nuevas instituciones que germinan, en los libros, en las artes. La política es la piel, es la superficie de la vida popular en pueblos como el nuestro, antiguos y complejos. A ella llegan sólo los movimientos interiores cuando se hallan completamente desenvueltos. Entretanto, mientras se preparan y aumentan, subsiste la antigua política como una piel vieja, callosa e insensible.<sup>330</sup>

Para Ortega, la escritura de Baroja queda bañada por la sencillez, cualidad propia de la novela en tanto que ésta intenta extraer la dimensión estética de lo cotidiano e indiferente, es decir, del entorno de los hombres. El filósofo presenta, de este modo, ciertas ideas que estarán presentes en la conferencia *Vieja y nueva política* así como en *Meditaciones del Quijote*. Al mismo tiempo, nos ofrece una muestra temprana de la dimensión interdisciplinar de su pensamiento: teorizar sobre la novela confluye con el desarrollo de las ideas políticas en un intento de elaborar un discurso coherente con el sino de los tiempos. La narrativa pasa a ser, de este modo, un

---

<sup>330</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Calma política: un libro de Pío Baroja*. En *Obras Completas*, Vol. I, op. cit. Pág. 540.

elemento esencial y central que sirve de vehículo de expresión para reflexionar sobre el “problema de España”.

En 1916, Ortega publica *Ideas sobre Pío Baroja, y Una primera vista sobre Baroja*. En ellos, el filósofo analiza el estilo barojiano, en el cual destaca la presencia del vagabundo como personaje recurrente en la producción del escritor. Este tipo de personaje simboliza la victoria ante la vida convencional. Ya se trate de un vagabundo o de un aventurero, Baroja ofrece (según Ortega) una escritura dinámica que se centra en personajes reales al margen de la sociedad burguesa y políticamente correcta. Ya en 1918, el escritor publica *Las horas solitarias*, obra que incluye el texto “Sobre la manera de escribir novelas”. En él, Baroja cuenta que ha publicado un tomo de *Páginas escogidas* recientemente. Dicha obra cuenta con una gran acogida entre el círculo intelectual de la época, si bien Ortega mantiene una opinión crítica que contrasta con la tendencia aludida. Así, el filósofo afirma que la reflexión de Baroja sobre la técnica de la novela no es lo suficientemente amplia, tanto es así, que Ortega duda del método de trabajo barojiano y se pregunta si acaso el escritor toma notas precisas para elaborar sus historias y personajes.<sup>331</sup> El texto de Baroja intenta responder a las reticencias del filósofo, gestándose así una polémica que cobraría un protagonismo mayor en la década de los veinte.

El escritor afirma que, pese a lo que pueda pensar Ortega, siempre toma notas, si bien, a diferencia de los naturalistas, no lo hace de inmediato. Baroja apela a la actuación del autor desde la autonomía y la liberación de la técnica, puesto que “la verdad es que en el arte de hacer novelas, como en casi todas las demás artes, se aprende muy poco. La cuestión es tener vida, fibra, energía o romanticismo, o sentimiento, o algo que hay que tener, porque no se adquiere”<sup>332</sup>. Así se justifica el mecanismo de actuación del escritor, para quien la técnica novelesca en su sentido tradicional carece de la autoridad de antaño. Podríamos preguntarnos hasta qué punto tiene sentido la crítica orteguiana respecto al modo de proceder de Baroja. Es decir, en un tiempo marcado por la experimentación y la reformulación de los géneros y del pensamiento, ¿por qué ha de seguir vigente el sistema de trabajo tradicional de los

---

<sup>331</sup> BAROJA, Pío: *Las horas solitarias*. Madrid, Ed. Caro Raggio, 1982. Pág. 65. “En el prólogo de las *Páginas escogidas* –dice– da usted la impresión de que usted escribe sus novelas así como la primera intención, sin trabajo preliminar. ¿Es cierto esto? ¿No toma usted antes notas?”

<sup>332</sup> *Ibíd.* Pág. 67.



escritores? Baroja afirma que él elabora notas de trabajo, aunque su modo de proceder poco tiene que ver con los cánones decimonónicos. Ajustándose al sino de los tiempos, la novela se convierte para Baroja en un género de naturaleza indefinible cuyas reglas internas quedan en suspenso. La confrontación entre ambos autores desemboca en un texto crucial en el pensamiento orteguiano así como para la comprensión de la dirección tomada por el género novelesco. Hablamos de *Ideas sobre la novela*, de 1925, un ensayo en el que expone con precisión la situación en la que se encuentra el género y las posibilidades que tiene, siempre atendiendo al contexto de crisis. Este texto surge, en parte, como reflexión de las notas a *Las figuras de cera*, escritas por Baroja. En ellas, el escritor afirma su preocupación por la técnica novelesca, atendiendo a las propuestas hechas por el filósofo en textos anteriores<sup>333</sup>.

*Ideas sobre la novela* comienza con el anuncio de la decadencia del género. En un tiempo en el que las formas expresivas están en constante cambio, la novela sufre una crisis que va pareja a su decadencia. Atrás queda el talento como base para escribir una historia. Los temas y recursos se muestran agotados, sufriendo un cambio sustancial: de la pura narración se ha pasado a la presentación sin más. Frente a esta deriva, Ortega aboga por una narrativa que nos remite al eco del 98.

Es prácticamente imposible hallar nuevos temas. He aquí el primer factor de la enorme dificultad objetiva y no personal que supone componer una novela aceptable en la presente altitud de los tiempos (...) La prueba de que la decadencia actual no proviene de que las novelas del día sean torpes, sino de razones más hondas, está en que conforme va siendo más difícil escribirlas, van también pareciendo peores o menos buenas las famosas antiguas o "clásicas". Son muy pocas las que se han salvado del naufragio del aburrimiento del lector.<sup>334</sup>

Como ya hemos visto anteriormente, los autores del 98 no llevan a cabo una presentación exhaustiva de sus personajes, sino que éstos se entrecruzan en la historia que emerge de sus páginas. No asistimos a una biografía de los entes de ficción, sino que los conocemos en un momento determinado, al tiempo que atendemos a las

---

<sup>333</sup> "Hace poco publicaba unas notas Pío Baroja a propósito de su reciente novela *Las figuras de cera*. En ellas indica que comienza a preocuparse por la técnica novelesca y que ahora se ha propuesto hacer un libro de tempo lento, como yo digo". Ortega y Gasset, José: *Ideas sobre la novela*. En *Obras Completas, Vol. III, op. cit.* Pág. 879.

<sup>334</sup> *Ibid.* Pág. 881.

circunstancias que rodean a la historia. Esta cualidad es recogida por Ortega al afirmar que “toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas. (...) De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes”<sup>335</sup>.

Pese a las diferencias sustanciales que en un primer momento muestra Ortega respecto a los autores del 98, en *Ideas sobre la novela* retoma algunos de los principios de la generación anterior, asumiendo la novela como una de las expresiones de su tiempo, pese a las dificultades por las que atraviesa el género. Sin embargo, el agotamiento del que habla Ortega perfectamente contrasta con la propuesta de *novela* unamuniana: frente al declive y crisis de la novela, quizá una de las soluciones más plausibles sea crear otro modelo, otro género que supere las deficiencias de lo que hasta entonces quedaba establecido. La propuesta de Unamuno supone, por tanto, una ruptura radical y una reflexión metaliteraria que se adelanta a la desestabilización de la novela.

Siguiendo con Ortega, vemos cómo el filósofo destaca la importancia de la morosidad en la narración, esto es, la capacidad del autor para detenerse en los personajes<sup>336</sup>. Esta característica nos hace ser participantes de pleno derecho de la historia, en cuyo contexto nos acomodamos. Desde este punto, el lector es capaz de contemplar, de vivir todo aquello que acontece en la novela. Ésta ha de remitir, según Ortega, al carácter cotidiano, no tanto desde la acción o sucesión continuada de hechos sino, más bien, desde la mirada hacia los personajes. Sólo así el lector puede llegar a mostrar interés por lo que tiene ante sí y es capaz de captar la belleza y el trasfondo de su alrededor. La contemplación va pareja al hermetismo, es decir, a la capacidad que tiene el autor de atraer la atención del público para hacerle partícipe de la realidad que presenta. Este acercamiento del lector a los entes de ficción y al autor nos remite, de nuevo, a la técnica unamuniana. Recordemos, a este respecto, el encuentro entre Augusto Pérez y Avito Carrascal en *Niebla* así como la incursión del propio Unamuno en la historia, un proceder que amplía los márgenes de un género que precisaba de la experimentación y renovación.

---

<sup>335</sup> *Ibíd.* Pág. 883.

<sup>336</sup> Ortega alude a esta cuestión, además, desde la definición de la novela como género tupido: “la novela no es un género ligero, ágil, alado (...) El poeta puede echar a andar con su lira bajo el brazo, pero el novelista necesita movilizarse con una enorme impedimenta, como los circos peregrinos y los pueblos emigrantes. Lleva a cuestas todo el atrezzo de un mundo”. *Ibíd.* Pág. 904.

La teoría de la novela de Ortega se define por la búsqueda de una técnica que comprenda algunos de los elementos llevados a la práctica por la generación anterior. La decadencia del género a la que alude nos remite a la deriva del arte que, en ese momento, se lleva a cabo, tal y como pretende mostrar en *La deshumanización del arte*. En esta obra, Ortega se ocupa del rumbo del arte, un vagar definido por las vanguardias y la crisis de la novela. Según el filósofo, el arte de su tiempo es impopular desde la incompreensión que caracteriza a la masa. Ésta no entiende las derivas artísticas ni el afán renovador de los hombres de entonces. Es cierto que toda obra de arte suscita divergencias, pero en el caso de las vanguardias se trata de un desacuerdo profundo, puesto que el público está acostumbrado a las representaciones realistas<sup>337</sup> frente a la trituración de la realidad que el arte nuevo pone en práctica. Según el filósofo, el nuevo estilo tiende a la deshumanización del arte, es decir, a la construcción de una vida inventada en la que se rompe el aspecto de lo humano y de todo su entorno. No se trata, como dice Ortega, de ofrecer una visión completamente distinta de un hombre o de cualquier otro objeto reconocible. Pretende, más bien, llevar a cabo una metamorfosis en la que la representación no se corresponde, necesariamente, con la realidad. Esta transformación supone una apertura de la perspectiva en tanto que se amplían las posibilidades de comprensión y de existencia, como si en cierto modo, pudiésemos ser algún día como Gregor Samsa. El arte y la vida no pueden quedar reducidos a la búsqueda de una verdad unívoca, como si ésta se encontrase previamente dada. Según reconoce Ortega, el arte que se hacía anteriormente estaba cargado de humanidad, rasgo directamente influenciado por el hieratismo, o, por lo que es lo mismo, por la sumisión del artista a unas reglas de estilo que se olvidan de la profunda tragedia de su existir<sup>338</sup>.

---

<sup>337</sup> Ortega dice al respecto que “durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un mínimo los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista”. *La deshumanización del arte*. En *Obras Completas. Vol. III., op. cit.* Pág. 852.

<sup>338</sup> Ortega se detiene en analizar la reacción del arte nuevo con lo establecido hasta entonces. Para ello, incluso, arremete contra los críticos que se han encargado de potenciar el inmovilismo: “no es tan evidente como suponen los académicos que la obra de arte haya de consistir, por fuerza, en un núcleo humano que las musas peinan y pulimentan. Esto es, por lo pronto, reducir el arte a la sola cosmética. Ya he indicado antes que la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato perceptor. Un arte que nos proponga esa mirada será un arte bizco. El siglo XIX ha bizqueado sobremanera; por eso sus productos artísticos, lejos de representar un tipo normal de arte, son tal vez la máxima anomalía en

El análisis orteguiano sobre el arte nuevo puede ser extrapolado a la novela como forma expresiva de su tiempo. La pregunta esencial que nos surge al respecto es si podemos hablar de una deshumanización de la novela. Atendiendo a las tesis presentadas en ambos ensayos, es posible afirmar que, efectivamente, el género narrativo casa con las tesis deshumanizadoras. Si el realismo nos ofrece un universo cerrado, de personajes definidos y ambientes acordes con ellos, la nueva novela tiende, desde la perspectiva de Ortega, a la trituración de los principios anteriores así como a la multiplicidad de puntos de vista. Al mismo tiempo, el filósofo apuesta por una cierta autonomía del género, puesto que somos nosotros, como lectores, los que debemos presentarnos ante los personajes y dejar que éstos sean, contemplarlos e implicarnos en su historia. Esta nueva caracterización ya fue expuesta por los autores de las cuatro novelas de 1902 analizadas anteriormente. No obstante, existen diferencias sustanciales entre la propuesta orteguiana y la de los autores de la generación finisecular. Tras la I Guerra Mundial las circunstancias socio-políticas de España cambian: la apertura a la ciencia, a Europa y a la vida moderna supone un cambio de escenarios, si bien, el fondo de la narrativa tiende a la renovación estilística que proponen los autores de la generación anterior. Pero, ¿cuál fue la respuesta que ofrece Baroja? ¿Sigue manteniendo la preocupación por la técnica que le suscitó Ortega?

En 1925, en el prólogo a *La nave de los locos*, el escritor vasco expone sus pensamientos en torno al género narrativo, a propósito de la publicación de *Ideas sobre la novela*. Desde hace tiempo, Baroja se encuentra preocupado por la técnica, no tanto por la que conforma a la novela en general sino por la suya propia. A modo de diálogo ficticio con un ensayista (rol que parece corresponder a Ortega), Baroja expresa su desilusión por la técnica. Desde siempre ha huido de ella, planteándose el oficio de novelista casi como un juego, como un dejarse atrapar por las historias y sus personajes en una creación conjunta. Ante la afirmación del ensayista de la ausencia de novedad en la novela, Baroja argumenta que no se trata tanto de un concepto

---

la historia del gusto. Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad. Y ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética. De donde resulta que la nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama “voluntad de estilo” (...) El realismo, en cambio, invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo”.  
Ibíd. Pág. 860.

nuevo sino de una sensación “un pequeño matiz, una intriga más complicada, una ligera variación de la técnica me bastaría para creer en la novedad”<sup>339</sup>. La cuestión de la innovación es harto compleja. Por un lado, Ortega afirma que no es posible pero, en *La deshumanización del arte* expone las variaciones llevadas a cabo por el arte nuevo. Quizás, e intentando leer entre líneas, el filósofo reconoce las aportaciones del arte joven y su aplicación en la novela, si bien esta renovación no se encuentra en los temas sino en el tratamiento que el autor ofrezca de ellos.

Ante la propuesta orteguiana acerca del hermetismo y la morosidad de la novela, Baroja alude a la multiplicidad de posibilidades del género. Sus numerosas formas impiden establecer técnica alguna, puesto que no hay reglas unívocas que acojan tantas posibilidades. Además, al igual que sucede en el ámbito de las ciencias, no hay momento en la historia en el que la última palabra esté dicha. De este modo, y según Baroja, la innovación también es aplicable a los temas, no sólo a su aspecto formal. Pese a las divergencias, el punto en común entre ambos autores se encuentra en la apertura, en la multiplicidad de puntos de vista que se evidencia en sus personajes: numerosos y poco perfilados, exigen del lector una atención profunda, una incursión en su día a día, en su historia. Para Baroja, el escritor bucea, en su fondo sentimental para dar vida a sus narraciones. Este fondo ha sido esencial en el autor y ha conformado, lejos del encorsetamiento técnico, su medio para la creación. A pesar de ello, Baroja reflexiona sobre la posibilidad de atender a las formalidades del género, si bien teme por no poder dar cabida a todos aquellos que conforman sus historias: aventureros, vagabundos, hombres anodinos, hombres de bien... todos son bienvenidos en su obra, pues, al modo de la vida, no hay perfiles únicos ni verdades absolutas<sup>340</sup>.

El debate suscitado entre Ortega y Baroja relata, desde sus obras, la crisis que el género novelístico sufre en la década de los veinte. Parejo al emerger de los

---

<sup>339</sup> BAROJA, Pío: *Las figuras de cera*. Madrid, Caro Raggio, 1980. Pág. 14.

<sup>340</sup> “Queridos hijos espirituales: todos entraréis, si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos, los imaginados y los soñados, los de manta y los de chaquet con trencilla, los bien contruidos y los deformes, los muñecos y las figuras de cera. Los más humildes tendrán su sitio al lado de los más arrogantes. Nos reiremos de los retóricos y de las gentes a la moda, de los aristócratas y de los demócratas, de los exquisitos y de los parnasianos, de los jóvenes sociólogos y de los que hacen caligrafía literaria. Seremos antialmanaquegothistas y antirrastacueros. Saltaremos por encima de las tres unidades clásicas a la torera; el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportuna o inoportuna; cantaremos unas veces el tantum ergo y otras el Ça ira; haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades”. *Ibid.* Pág. 46.

movimientos de vanguardia, la novela evoluciona poniendo en suspenso los principios del realismo, que ya empezaron a cuestionarse los autores del 98. La nueva novela tiende puentes hacia una apertura del conocimiento que se cifra en la autonomía y la vida propia de sus personajes que, junto con el lector y el autor forman una tríada creativa. Los descubrimientos científicos, junto a las nuevas tendencias en la filosofía apuestan por una visión multiforme de la realidad que acoge nuevas perspectivas y que fomenta el diálogo, la interacción con el otro que yo y con el mundo exterior. Las derivas de la novelística y del pensamiento hacia la conexión con el otro que yo ofrecen un marco de comprensión amplio en el que, a continuación, nos detendremos. De este modo nos acercamos a la emergencia del pensamiento dialógico y su relación con el problemático binomio realidad-ficción, tan presente en los autores de las generaciones estudiadas.

### 3.7.- Novela y pensamiento dialógico.

Mil gracias por su *Niebla*, que leí de un tirón con el deleite y avidez que leo cuanto V. escribe. Portentosa me parece de honda realidad su nivola y de humorismo, aunque desoladora. Fraternalmente simpatizo con su Augusto Pérez, ente de ficción y acaso por ello mismo ente de realidad. Volveré a leerla y a releerla<sup>341</sup>.

Con estas palabras comienza una carta<sup>342</sup> que, a propósito de su lectura de *Niebla*, dirigió Machado a Unamuno, su autor. En ella, el poeta muestra su simpatía con las propuestas del filósofo al tiempo que se lamenta de la quietud del pueblo español. Parece que, como deduce Machado de su lectura, “todo es niebla, es decir, que no vemos con nuestra luz y que, acaso –aquí del riesgo socrático- veamos al cegar”<sup>343</sup>. La misma niebla, decimos nosotros, que nos impide diferenciar con claridad qué se corresponde con la realidad o si acaso somos meros entes de ficción. Esta confusión es algo característico de la novela, tal y como reconoce Milan

---

<sup>341</sup> MACHADO, Antonio: *Prosas dispersas*. Edición de Jordi Doménech, *op. cit.* Pág. 391.

<sup>342</sup> La carta en cuestión fue escrita por Machado y dirigida a Unamuno. Está fechada el 21 de marzo de 1915, en Baeza.

<sup>343</sup> MACHADO, Antonio: *Prosas dispersas*. Edición de Jordi Doménech, *op. cit.* Pág. 392.

Kundera en *El telón*, donde el escritor nos introduce en las artes narrativas capaces de descifrar el sentido de la historia de la humanidad. Kundera traza todo un mapa de conocimiento en el que se desvelan las claves de autores como Cervantes, Fielding, Sterne o Dostoievski, quienes nos ofrecen otras razones de ser posibles u otras realidades por construir. A este respecto se pronuncia Kundera al afirmar que

La novela no es para mí un “género literario”, una rama entre otras ramas de un único árbol. No se entendería nada de la novela si se le cuestiona su propia Musa, si no se ve en ella un arte sui géneris, un arte autónomo. Tiene su propia génesis (situada en un momento que sólo le pertenece a ella); tiene su propia historia, marcada por períodos que le son propios (el paso tan importante del verso a la prosa en la evolución de la literatura dramática no tiene equivalente en la evolución de la novela; las historias de esas dos artes no son sincrónicas); tiene su propia moral (lo dijo Hermann Broch: la única moral de la novela es el conocimiento; es inmoral aquella novela que no descubre parcela de la existencia hasta entonces desconocida; así pues: “llegar al alma de las cosas” y dar buen ejemplo son dos intenciones distintas e irreconciliables); tiene su relación específica con el “yo” del autor (para poder entender la voz secreta apenas audible, del “alma de las cosas”, el novelista, contrariamente al poeta y al músico, debe saber acallar los gritos de su propia alma); tiene su propio tiempo de creación (la escritura de una novela ocupa toda una época en la vida del autor, quien, al terminar el trabajo, ya no es el mismo que al empezarlo); se abre al mundo más allá de su lengua nacional (desde que, en poesía, en Europa se añadió la rima al ritmo, ya no se pudo trasplantar la belleza de un verso a otro en otra lengua; por el contrario, la traducción fiel de una obra en prosa es posible; en el mundo de las novelas no hay fronteras de estados; los grandes novelistas que apelan a Rabelais lo han leído casi todos en traducciones<sup>344</sup>).

La autonomía de la novela como género nos ofrece una apertura de mundo que, de otro modo, no sería posible. Es por ello por lo que entran en conflicto las perspectivas en torno a la realidad así como la distinción de ésta respecto a la ficción, por ejemplo. Tal es el caso de las obras de las que nos hemos ocupado hasta ahora. Así, los autores del 98 experimentaron en sus obras con el binomio realidad-ficción, tal y como hemos visto con ocasión de las novelas de 1902. Este juego entre luces y sombras recoge uno de los cimientos de la filosofía moderna, siendo por aquella época Descartes uno de los pensadores que más se ocupó de estas cuestiones. Pero la preocupación de Unamuno y Machado iba por otros derroteros. Si para Descartes la

---

<sup>344</sup> KUNDERA, Milan: *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona, Tusquets, 2009. Págs. 79-80.

confusión entre el sueño y la vigilia le condujo hacia el convencimiento de que sólo podemos encontrar certeza en el ego cogito, Unamuno y también Machado emplean esta confusión como puente hacia el otro. Y este es uno de los elementos esenciales que recogen la narrativa y el pensamiento que inauguran estos autores.

El reconocimiento del otro también queda cifrado en la importancia que se le concede al contexto. Es lo que sucede, por ejemplo, con el binomio yo-circunstancia al que nos remitimos con Ortega: lo exterior al yo se erige como absolutamente necesario para el conocimiento de sí así como para la redefinición de la identidad popular. Por tanto, la alteridad se convierte en punto de referencia en estos autores, hasta el punto de hacer que el lector sea un interlocutor más de los episodios narrados.

Retomando la cita inicial de Machado, podemos decir que el poeta comparte el rechazo al solipsismo que tan profundamente manifestó Unamuno. *Juan de Mairena*, escrita por el poeta andaluz, es una clara muestra de dicho rechazo. Mairena es uno de los personajes apócrifos de Antonio Machado. El poeta pone en boca de todos ellos su filosofía, cuya base se define como el intento de superación del subjetivismo reinante en el siglo XIX. Dicha tendencia desemboca en el temido solipsismo contra el que alzaban su voz estos autores. En el fondo de toda esta panorámica late el problema de la conciencia que, con detalle, Mairena explica a sus alumnos. Es el mismo proceder que en su día hiciera Abel Martín, el maestro de Mairena y otro de los personajes apócrifos de Machado. Martín comprende la conciencia como un claro impulso hacia lo otro que yo, algo que se encuentra representado como lo inasequible. Podemos decir que es algo así como la tensión erótica que se ejerce entre el yo y el ser amado. Así explica Martín esta sed metafísica:

La conciencia -dice Martín- como reflexión o pretengo conocer del conocer, sería, sin el amor impulso hacia lo otro, el anzuelo en constante espera de pescarse a sí mismo. Mas la conciencia existe, como actividad reflexiva, porque vuelve sobre sí misma, agotando su impulso por alcanzar el objeto trascendente. Entonces reconoce su limitación y se ve a sí misma, como tensión erótica, impulso hacia lo otro inasequible<sup>345</sup>.

---

<sup>345</sup> MACHADO, Antonio: *De un cancionero apócrifo*. En *Poesías completas, op. cit.* Pág. 335.



El deseo de trascender el sí mismo se ve truncado al descubrir la imposibilidad de reintegrar al otro en nosotros mismos. La sed metafísica de alteridad no se resuelve desde un cambio sustancial que reabsorba lo externo en nuestra interioridad. De este modo, la conciencia vuelve sobre sí y asume la decepción ante la imposibilidad de alcanzar su objetivo. Esta es la explicación que ofrece al respecto Mairena:

*Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar, subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en “la esencial heterogeneidad del ser”, como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*<sup>346</sup>.

Esta esencial heterogeneidad del ser es una de las bases de la poética de Machado, la misma que queda definida como lógica poética. El pensamiento poético crea un mundo en el que la nada es asumida como algo propio. La imposibilidad de aprehender al otro que yo hace resaltar el abismo y la soledad del hombre que, situado ante la nada, puede optar por crear desde ella con vistas a trascender su propio sí mismo. Y en este punto, la lógica poética es fundamental. Machado defiende una lírica entregada a la vida, a su dimensión fragmentaria y temporal. Frente al pensamiento lógico tradicional, caracterizado por la homogeneidad del pensar, Machado sitúa el pensamiento poético. Éste busca explicar y trascender sus propios límites, tener en cuenta “lo uno y lo otro”, combinando la razón con lo poético. Y es que, la poesía nos acerca a una ampliación del campo de comprensión de la realidad que, para Machado, la lógica tradicional no conseguía alcanzar en plenitud. La lógica poética nos presenta, por tanto, una posibilidad de creación de mundo en el que

La realidad es una potencia ciega, acéfala; poco podremos con fundamento decir de ella, por cuanto ella es lo primero, lo elemental e indefinible. Lo creador del mundo es la representación, del sueño búdico en que vivimos sumergidos. Nuestra representación no podrá servirnos –si pensamos lógicamente- para penetrar en lo real<sup>347</sup>.

---

<sup>346</sup> *Ibíd.* Pág. 335.

<sup>347</sup> MACHADO, Antonio: *Sobre la objetividad*. En *Los complementarios. op. cit.* Págs. 145-146.

De este modo, a partir del pensamiento poético somos conscientes de la alteridad. Frente a lo defendido por el pensamiento lógico tradicional, la poética machadiana comprende el carácter heterogéneo del ser así como de la realidad. A partir de dicho modelo poético nos introducimos, desde otra perspectiva, en la importancia que adquiere el otro que yo en la configuración de la identidad. Así, y al igual que sucede con la inclusión de la circunstancia orteguiana, se apuesta por una comprensión heterogénea y diversa del mundo. Es por ello por lo que nos situamos ante la divergencia, ante la diferencia, ante la posibilidad de creación fuera de los límites trazados por la dimensión óptica. La realidad se aprehende desde un conocer cuyos paradigmas han sido metamorfoseados: es posible alcanzar un pensamiento certero de la realidad más allá del mero *cogito*, de ese sujeto pensante que duda de todo excepto del hecho de estar pensando. La poesía puede entenderse, entonces, como un relato de la “colectiva individualidad” de los hombres, reconociéndose así la necesaria existencia de ese otro que participa del ser individuo al igual que cada yo, que a su vez se conforma desde su ser otro.

La heterogeneidad del ser, de la que Mairena y Martín nos hablan, responde a la angustia que emerge cuando somos conscientes de nuestra soledad, de ese anhelo del otro que no puede ser satisfecho en toda su plenitud. Por su parte, Machado crea a los personajes apócrifos (tal es el caso de Mairena y Martín) no sólo para que sean los portavoces de su pensamiento sino, también, como otros hombres con los que conversar en un universo infundado. El origen etimológico de la propia palabra “apócrifo” nos lleva a traducirla como lo oculto, lo secreto o fingido. Se da lugar así a todo un mundo paralelo que el poeta despierta de su letargo para llevarlo hacia la claridad. De este modo se da paso a lo oculto, a la angustia que se revela ante la necesidad del otro: es el reconocimiento de la esencial heterogeneidad del ser.

La alteridad por la que aboga la lógica poética supone, al tiempo, una clara tendencia a la comunidad, entendiéndose ésta desde una perspectiva espiritual. En este punto es necesario destacar la importante presencia del concepto de *pueblo* como arquetipo de comprensión de la fraternidad humana. *Pueblo* tiene un denso trasfondo filosófico. En el Romanticismo, los intelectuales de la época hablaron de *Volkgeist* o *espíritu del pueblo*. Así fue como entendieron el nexo de unión entre el yo y los demás, es decir, entre la identidad individual y la colectiva. Por tanto no se trataba de

una cuestión cuantitativa y sociológica sin más, sino que se apostaba por un trasfondo espiritual. Así, el pueblo era entendido como una especie de organismo vivo que destaca la unión entre los hombres.

Podemos, por tanto, afirmar un espíritu de comunicad, de pueblo. Esto implica una acción conjunta en la que, lejos de perder su individualidad, los hombres se concentran en una pluralidad de voces que nos lleva a entender la experiencia de la alteridad. Así, aludiendo a Herder, dirá Safranski: “cada individuo acuña en una forma especial lo que el hombre es y puede ser”<sup>348</sup>. La identidad individual no desaparece, sino que confluye con la identidad del pueblo, una “especie de individuo mayor”<sup>349</sup> para Herder. Esta comprensión espiritual del pueblo también hace acto de presencia en nuestro país. A finales del siglo XIX los nacionalismos cobran protagonismo, si bien es a partir de los años veinte cuando surge un interés por la comprensión espiritual del pueblo, tal y como en su día hicieron los románticos. En el caso de Machado, este interés se encuentra directamente influenciado por su padre, Antonio Machado Álvarez, también conocido como *Demófilo*. Machado Álvarez era un estudioso del folclore y la antropología de los pueblos. Para él, el espíritu popular se encontraba en la tradición cultural, si bien considera necesario atender a un trasfondo común y oculto tras los principios culturales asumidos. Y es que cada hombre puede, no sólo acoger sino proponer una visión cultural ajena a la heredada.

Si el padre de Machado comprende el concepto de *pueblo* desde un sentido eminentemente antropológico, el poeta verá en dicho término una oportunidad de reconocimiento de la alteridad. Es así como surge, tal y como indica José Luis Abellán<sup>350</sup>, una investigación sobre el sentir popular capaz de atender a lo que Machado denominó como el “tú esencial”. En este sentido, dice el propio Machado que

Lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y el más acusado relieve en el alma popular. Mi folclore no ha traspuesto las fronteras de mi patria. Pero me atrevo a asegurar que, en España, el prejuicio aristocrático, el de escribir exclusivamente para los mejores, puede

---

<sup>348</sup> SAFRANSKI, Rüdiger: *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, Tusquets, 2009. Pág. 26.

<sup>349</sup> *Ibíd.* Pág. 27.

<sup>350</sup> ABELLÁN, José Luis: *La elaboración de pueblo como categoría cultural*. En *El filósofo “Antonio Machado”*. Valencia, Pre-textos, 1995. Pág. 107-121.

aceptarse y aún convertirse en norma literaria, sólo con esta advertencia: la aristocracia española está en el pueblo, escribiendo para el pueblo se escribe para los mejores<sup>351</sup>.

Machado afirma que vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, es decir, que ha sido creado desde la oscuridad que antaño le pertenecía y donde “lo apócrifo de nuestro mundo se prueba por la existencia de la lógica, por la necesidad de poner el pensamiento de acuerdo consigo mismo, de forzarlo, en cierto modo, a que sólo vea lo supuesto o puesto por él, con exclusión de todo lo demás”<sup>352</sup>. Lo apócrifo pasa a ser uno de los recursos que nos permiten superar la homogeneidad del pensar. Las ideas del poeta conectan con la voluntad de aventura orteguiana: nuestro yo, en íntima consonancia con la circunstancia es capaz de crear, no sólo realidades ajenas sino, también, identidades propias.

Necesitamos y queremos ser otro. Y esto es algo que, para el poeta, es característico de todo hombre, pues “su mónada solitaria no es nunca pensada como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro, paciente de una incurable alteridad”<sup>353</sup>. Por tanto, la alteridad no es sólo considerar al otro que yo sino, además, querer ser otro, experimentar la posibilidad metafísica de otra identidad. Así dirá el poeta que “sólo el pensamiento del hombre, a juzgar por su misma conducta, ha alcanzado esa categoría supralógica del deber ser o *tener que ser lo que no se es*”<sup>354</sup>. Y es en este punto en el que la imaginación se erige como posible salvación: la creación e invención de mundo nos sitúa en un contexto en el que no nos encontramos solos y curamos la angustia ante la nada:

¿Quién nos aseguraría que la realidad descubierta no era otro velo, destinado a rasgarse a su vez y a descubrirnos otro y otro?... Dicho de otra forma: la ilusión de lo ilusorio del mundo podría siempre acompañarnos dentro del más real de todos los mundos (...) El mundo como ilusión y el mundo como realidad son igualmente demostrables<sup>355</sup>.

El recurso de lo apócrifo contempla una doble vertiente de calado metafísico. Por un lado responde al anhelo de alteridad y a la imposibilidad de aprehender al otro

---

<sup>351</sup> MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena II*. Madrid, Cátedra, 2004 Pág. 61.

<sup>352</sup> MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena I*. Madrid, Cátedra, 2009. Pág. 195.

<sup>353</sup> *Ibíd.* Pág. 323.

<sup>354</sup> *Ibíd.* Pág. 324.

<sup>355</sup> *Ibíd.* Pág. 358.

en un sentido pleno. Por otra parte, mediante los personajes apócrifos respondemos a una cuestión dramática: cómo seríamos nosotros en caso de ser otro, es decir, en el caso de ser portadores de otras identidades. Esta segunda perspectiva nos acerca a Miguel de Unamuno y a su teoría del yo ex-futuro, es decir, aquellos “yos” que pudimos llegar a ser pero que nunca fuimos. El escritor vasco ofrece un tratamiento de la alteridad que pasa por el ser individual íntimamente vinculado con la narrativa como medio de expresión. Así, se pregunta Unamuno por la dimensión creativa y sustancial de la vida.

La teoría del yo ex-futuro se encuentra presente en uno de los escritos autobiográficos más importantes del autor: *Cómo se hace una novela*. Dicha obra fue redactada en París entre 1924 y 1925 durante su exilio por desavenencias con el régimen de Primo de Rivera. El propio Unamuno dice respecto a este texto que “se reduce a cómo se hace un novelista, o sea, un hombre. Y cómo se hace un lector de novela”<sup>356</sup>. De este modo, se recogen en estas palabras un principio presente en otros autores como Ortega y Machado: la vida como creación, como habérselas con lo otro que yo hasta el punto de inventar realidades. En el caso de Unamuno, el afán creador se extiende hasta la eternidad que el autor le concede a las obras. Así lo manifiesta al principio de *Cómo se hace una novela*:

Héteme aquí ante esas páginas blancas –blancas como el negro porvenir: ¡terrible locura!- buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o immortalizarme en fin, bien que eternidad e inmortalidad no sean una sola y misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante<sup>357</sup>.

En este contexto, Unamuno expone su teoría del yo ex-futuro como medio creativo, es decir, como inventor de realidades que pueden ir parejas a la eternidad de las obras.

¿No son en rigor, todas las novelas que nacen vivas, autobiográficas y no es por esto por lo que se eternizan? Y que no choque mi expresión de nacer vivas porque a) se nace y se muere vivo,

---

<sup>356</sup> UNAMUNO, Miguel: *Obras Completas. Vol. VII, op. cit.* Pág. 13. El texto, que se encuentra en la Introducción de Ricardo Senabre, pertenece a una carta escrita por Unamuno y recogida en el libro *Unamuno en su “nivola”*, de Armando F. Zubizarreta (1960).

<sup>357</sup> UNAMUNO, Miguel: *Cómo se hace una novela*. *Ibíd.* Pág. 571.

b) se nace y se muere muerto, c) se nace vivo para morir muerto y d) se nace muerto para morir vivo<sup>358</sup>.

La viveza de las obras nos muestra a éstas como autobiográficas. Y si la vida contempla esos tintes de creación e invención al modo del novelar, también nosotros podemos ser actores de una narración e imaginar qué hubiera sido de nosotros si hubiésemos escogido cualquiera de las opciones que, a lo largo de nuestra vida, hemos rechazado. Este modelo de pensamiento, que encuentra en las posibilidades de la existencia su pilar fundamental, protagonizó en el siglo XX una de las corrientes más destacables de nuestra historia reciente: el existencialismo. Este nuevo modelo no sólo estuvo presente en el pensamiento sino también en el teatro y la novela. Haciéndose eco de esta corriente de pensamiento y su relación con las posibilidades existenciales por explorar, Kundera establece un nexo de unión entre estas disyuntivas y la novela.

¿Quién no se ha preguntado un día: si hubiera nacido en otro lugar, en otro país, en otro tiempo, cuál habría sido mi vida? Esta pregunta conlleva una de las ilusiones humanas más extendidas, la ilusión que nos hace considerar nuestra vida como un simple decorado, una circunstancia contingente e intercambiable por la que transita nuestro “yo”, independiente y constante. ¡Ah, es tan hermoso imaginarnos nuestras otras vidas, una decena de otras vidas nuestras posibles! ¡Pero basta de ensoñaciones! Estamos todos desesperadamente clavados a la fecha y al lugar de nuestro nacimiento. Nuestro “yo” es inconcebible fuera de la situación concreta y única de nuestra vida, no es comprensible más que dentro y debido a esa situación. Si dos desconocidos no hubieran ido a buscar una mañana para anunciarle que estaba acusado, Joseph K. sería alguien totalmente desconocido del que conocemos<sup>359</sup>.

Joseph K., el protagonista de *El proceso*, es un hombre cuya vida ha sido absorbida por el engranaje burocrático del mundo al que pertenece. Tan extrema e irremediable es la situación que parece tener un destino escrito y cifrado en un proceso judicial interminable cuyo objeto de culpabilidad es desconocido por Joseph K. La confusa maquinaria de estado que envuelve su vida se apodera de su voluntad hasta el punto de, incluso, sentir cierto alivio en el momento de ejecución de la condena: de algún modo Joseph K. contempla la posibilidad de ser redimido de un

---

<sup>358</sup> *Ibíd.* Pág. 574.

<sup>359</sup> KUNDERA, Milan: *El telón. Ensayo en siete partes, op. cit.* Pág. 81.

pecado cuya culpa se había instalado en él, al tiempo que lo desconocía e ignoraba hacer cometido. Quizá Joseph K. se hubiera preguntado, por ejemplo, qué habría sido de su vida de no haber dormido en casa la noche anterior a su detención. Quizá los funcionarios no le habrían encontrado esa mañana y la detención no habría sido posible, al menos, en ese momento. ¿Qué hubiera sido de su vida entonces? ¿Se podría haber librado de su condena, o simplemente la habría pospuesto? Qué más da, podemos decir a la luz del texto de Kundera, nuestro “yo” sólo puede ser comprendido –así lo deducimos de las palabras del escritor checo– dentro del espacio y el tiempo que nos es propio. Y es cierto, *somos* en la medida en que pertenecemos al contexto que nos es propio, pero no es menos evidente la posibilidad de alterar el curso de nuestra historia, pues, y tal y como nos ha demostrado el propio derrocamiento de la razón moderna, la existencia humana no queda ligada a la providencia de un destino escrito que siempre apuesta por las mejores condiciones posibles. Por ello, la narrativa y el pensamiento que emerge de esta circunstancia pretenden denunciar las limitaciones del contexto vital al tiempo que nos invita a fundar otras realidades. Y este es uno de los ejercicios fundamentales que llevan a cabo los autores de la generación del 98 y que, más adelante (y a pesar de las diferencias) será reivindicado por Ortega.

Así por ejemplo, Unamuno cuenta en *Cómo se hace una novela* que, desde hace un tiempo, ronda por su cabeza la idea de escribir una novela sobre su experiencia del destierro. Esto sería una confesión ante su yo más desconocido, algo para lo que planea crear un personaje principal que llama U. Jugo de la Raza (que sería el propio Unamuno) que pasa la mayor parte del tiempo, cual Quijote de nuestro tiempo, leyendo novelas para así poder experimentar otras identidades. En cierto modo, desde la novela es posible crear una identidad propia que queda inscrita a otras circunstancias que, a simple vista, no nos pertenecen. Años antes de la publicación de *Cómo se hace una novela*, se preguntaba Unamuno en *Niebla* “¿Y esta, mi vida, ¿es novela, es nivola o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o ficción?”<sup>360</sup>. La vida como creación es una constante en el pensamiento de Unamuno, al igual que les sucede a los autores de la época. En este sentido, y como ya vimos anteriormente a propósito de las novelas de 1902, los límites entre la

---

<sup>360</sup> UNAMUNO, Miguel: *Niebla*, *op. cit.* Pág. 164.

realidad y la ficción quedan en suspenso y el mundo pasa a ser un escenario trágico del que nosotros, sin importar quiénes seamos, somos sus actores.

Napoleón el grande era un gran actor trágico, un gran tragediante. Su entusiasmo por Corneille es bien conocido. No se distrajo nunca, sino que siempre se dio cuenta de que vivía, soñaba y obraba en un escenario, de que el mundo de la historia es un tablado de teatro, y el otro ni es mundo<sup>361</sup>.

Quizá Napoleón y Don Quijote pertenezcan a la misma clase de hombres que saben quiénes son y quiénes quieren ser. Este modelo creativo existencial guarda relación con la dimensión apócrifa del mundo en cuanto poema de nuestro pensar. De este modo se expresa el deseo de trascender el yo. Los personajes apócrifos de Machado y el yo ex-futuro de Unamuno nos hace postular una otredad que ya no se admite como imposible y que protagoniza nuestro deseo permanente de superar la soledad a la que la nada nos aboca. En el caso de Unamuno, la nostalgia de alteridad se presenta desde una perspectiva dialógica que invade sus obras. Y entre ellas, quizá sea *Niebla* una de las que mejor evidencia esta peculiaridad.

*Niebla* es la cuna de la emergencia de un nuevo género literario, la *nivola*. El propio título de la obra ya nos sugiere la línea que, difusamente, se encuentra trazada entre la comprensión tradicional del binomio realidad y ficción. Y es en este contexto en el que emerge la *nivola* de Unamuno, que pretende revolucionar la narrativa mediante la propuesta de un novelar de final abierto, sin detalladas descripciones y en la que la interacción entre el lector, el autor y los personajes es una constante. El personaje principal de *Niebla*, Augusto Pérez, conversa animadamente con Víctor, un amigo que le comenta que está comenzando a escribir una *nivola*. Así, le dice al respecto que una de las características fundamentales de este género es el diálogo, pues gracias a la espontaneidad del mismo, los personajes comenzarán a cobrar vida hasta el punto de convertir al autor en una simple marioneta por ellos dirigida. A la pregunta de Augusto sobre el sentido de la *nivola*, Víctor responde que

Le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra

---

<sup>361</sup> UNAMUNO, Miguel: *Aprende a hacerte el que eres*. En *Mi vida y otros recuerdos personales*. Buenos Aires, Losada. 1959. Pág. 122.



forma heterodoxa. Se lo leyó, y don Eduardo le dijo: “Pero ¡eso no es soneto!...” “No, señor –le contestó Machado-, no es soneto, es... *sonite*.” Pues así con mi novela, no va a ser novela, sino...¿cómo dije?, *navilo*..., *nebulo*, no, no, *nivola*, eso es, ¡*nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!<sup>362</sup>

A pesar de la seguridad con que Unamuno nos presenta la *nivola*, en el prólogo a la tercera edición de *Niebla*, en 1935, el autor reflexiona sobre este género inventado y afirma que

Esta ocurrencia de llamarla *nivola* (...) fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquier otra que así sea. Es decir, que así se llame, pues aquí ser es llamarse. ¿Qué es eso de que ha pasado la época de las novelas? (...) Mientras vivan las novelas pasadas vivirá y revivirá la novela. La historia es resoñarla<sup>363</sup>.

La eternidad de las obras es lo que hace subsistir a sus autores, independientemente de la intrínseca finitud del tiempo. Y este dinamismo se consigue, en gran medida, gracias al recurso del diálogo, tal y como afirma la escritora puertorriqueña y experta en la obra de Unamuno, Iris Zavala

El narrador enfrenta dialógicamente la relación autor/personaje; dicho de otro modo, justificadamente enfrenta al emisor/receptor, en la radical alteridad del ser, y desencadena un contrapunto de polifonías, de divisiones del sujeto, escindido internamente<sup>364</sup>.

Esta división interna a la que nos remite Zavala nos manifiesta la necesidad del otro. Y se hace tan evidente que conduce a la división del yo. De este modo, se está buscando la trascendencia. El diálogo interno que se deriva del deseo de alteridad está presente en *Niebla*, donde

En la arquitectura del texto cada palabra revela dos voces, dos instancias, que hemos propuesto como dialogía *interna* y dialogía *interior*, pero que las determina, a veces, la simultaneidad. En

---

<sup>362</sup> UNAMUNO, Miguel: *Niebla*, *op. cit.* Pág. 164.

<sup>363</sup> Este texto así como las aportaciones en torno al Prólogo de la tercera edición de *Niebla*, proceden de la introducción que Ana Suárez Miramón hizo para la edición que hemos trabajado de la obra. *Ibíd.* Pág. 18.

<sup>364</sup> ZAVALA, Iris: *Unamuno y el pensamiento dialógico. Miguel de Unamuno y Mijail Bajtin*. Madrid, Anthropos, 1991. Pág. 78.

la primera, el narrador no habla de los personajes como si fueran objetos (*res*, cosa) o piezas simples, móviles y asociables a la voluntad. Dialoga con ellos introduciéndose como una máscara más en el escenario. La dialogía *interior*, a su vez, corresponde a los estados internos de los actores (y de Unamuno), es la voz del otro interior que le es propia. Son enunciados indivisibles el *yo* y el *otro*, voces que se entrelazan y se recuperan<sup>365</sup>.

En su ensayo, Iris Zavala relaciona la dialogía de Unamuno con la teoría sobre el pensamiento dialogizado y el *tercero ausente* de Mijail Bajtin, quien afirma que

El autor dialógico es profundamente activo (...) En esta comunicación, siempre hay un *tercero*, el que comprende. Es decir, que la dialogía es tridimensional y la totalidad del enunciado incluye el acto de comprensión como una posición interdiscursiva (...) la conversación interior es diálogo entre muchos (...) se habla en coro de lenguajes y en variedad de dialectos sociales; somos nosotros, no yo<sup>366</sup>.

El *tercero ausente* del que nos habla Bajtin está presente, pero de modo silencioso. No obstante, eso no le impide ser el artífice del acto de comprensión. Bajtin nos introduce en la textualización del autor o, lo que es lo mismo, en la participación del autor en el texto. A este respecto, Zavala afirma que “si el autor entra en el texto (se textualiza) es para entablar un diálogo con el personaje y solicitar el testimonio del *tercero*. A partir de esta estructura, el yo (emisor) y el otro (héroe” invitan al diálogo respuesta”<sup>367</sup>. Así pues, el diálogo entre el autor y sus personajes impulsa un intercambio de identidades que nos hace experimentar la alteridad al tiempo que “hay comunicación, que dos sujetos participan, que la subjetividad no es aislamiento solipsista y que el *tercero* no está ausente”<sup>368</sup>. Y es cierto. El *tercero* está presente, pues él es el encargado de dotar de comprensión al acto dialógico. En el caso de Unamuno, el *tercero* es el que nos introduce en este cometido, tal y como se encarga de apuntar Zavala al afirmar que “la *verdad* unamuniana es lo *creado*, aquello que se busca, la palabra que quiere ser oída y comprendida”<sup>369</sup>. Aquí el *tercero* se sitúa ante nosotros e invita “al lector crítico a invertir el mundo, es un

---

<sup>365</sup> *Ibíd.* Pág. 81.

<sup>366</sup> *Ibíd.* Págs. 156-157.

<sup>367</sup> *Ibíd.* Pág. 159.

<sup>368</sup> *Ibíd.* Pág. 159.

<sup>369</sup> *Ibíd.* Pág. 166.

*tercero* que introduce otra *verdad*, otra *comprensión* del mundo”<sup>370</sup>. Y es que, tal y como vemos con estos autores, la verdad del mundo reside en la posibilidad que tenemos de crearlo. Al mismo tiempo, esta posibilidad es múltiple: el autor crea su obra, le pertenece, se identifica con ella y reside en ella. Así, dice Bajtin al respecto que “encontramos al autor *fuera* de la obra, como individuo que vive su existencia biográfica; pero también lo encontramos en calidad de creador en la obra misma (...) lo encontramos (es decir, su actividad), en primer lugar, en la composición de la obra”<sup>371</sup>.

La interacción entre el autor y el personaje, tan evidente en Unamuno, nos conduce de nuevo a Machado. Las obras del escritor vasco hacen convivir la *dialogía interna* y la *interior*. Nos situamos ante una doble vertiente en la que la alteridad cobra un especial protagonismo en cuanto a su deseo de trascendencia. *Niebla* sería, a la luz de las propuestas de Bajtin una clara referencia de la incursión del autor en su obra desde el recurso del *cronotopo*<sup>372</sup>, que nos hace ignorar la ubicación espacio-temporal de la propia biografía. A este respecto, Zavala apunta que “la alteridad se resuelve en síntesis disyuntiva y divergente. Como el *otro* es *yo*, es voz, palabra, univocidad que se dice y se repite en reglas de convergencia”<sup>373</sup>.

A la luz de la síntesis disyuntiva planteada por Zavala, podríamos decir que en el caso de Machado sería aplicada desde los personajes apócrifos, los mismos que formarían parte de la *dialogía interna*: el poeta es uno más dentro del contexto y del diálogo con sus apócrifos. Así, por ejemplo, los monólogos del maestro Mairena se producen como un intercambio de pensamientos con otros apócrifos y, entre todos ofrecen su voz para dotar de vida al pensamiento de Machado. El diálogo *interno* del poeta con sus personajes es el camino hacia la comprensión de la heterogeneidad del ser. También encontramos en los apócrifos del poeta una muestra de la *dialogía interior* de la que habló Zavala. Y es que, Machado atiende a los estados internos de sus personajes, cuyas circunstancias son (en ocasiones) similares a las que él experimenta en un universo metaliterario. Este universo forma parte del poeta, igual que de sus lectores, de nosotros, quienes a partir de un ejercicio literario podemos

---

<sup>370</sup> *Ibíd.* Pág. 169.

<sup>371</sup> BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989. Pág. 405.

<sup>372</sup> Bajtin alude al *cronotopo* como “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”, siendo su traducción literal “tiempo-espacio”. *Ibíd.* Pág. 237

<sup>373</sup> *Ibíd.* Pág. 189.

sumergirnos en nuestra identidad. La novela y el pensamiento de los autores del 98 abren todo un universo experiencial en el que la consideración del mundo y del otro es esencial para la construcción de la identidad, aunque ésta se encuentre sumida en una profunda crisis que impida ver, como ya nos advirtiera Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*, los árboles tras el bosque. Pero, pese a las dificultades de la tarea cultural asumida por los autores que en estas páginas hemos destacado, la trágica heroicidad quijotesca reaparece y, tal y como afirma Kundera, nos recuerda la importancia de comprender la vida. Al fin y al cabo esa es una de las mayores tareas del pensamiento y lo que permanece en las coyunturas históricas que, con inquietud, tratamos de comprender para así poder llegar a decir, cual hidalgo cervantino, *yo sé quién soy, yo sé quién quiero ser*.

Los personajes novelescos no piden que se les admire por sus virtudes. Piden que se les comprenda, lo cual es algo totalmente distinto. Los héroes de epopeya vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote ha sido vencido. Y sin grandeza alguna. Porque, de golpe, todo queda claro: la vida humana como tal es una derrota. Lo único que nos queda ante esta irremediable derrota que llamamos vida es intentar comprenderla. Ésta es la *razón de ser* del arte de la novela<sup>374</sup>

---

<sup>374</sup> KUNDERA, Milan: *El telón. Ensayo en siete partes, op. cit.* Pág. 21.



## **CONCLUSIÓN**



Esto de ponerse a escribir, no precisamente porque se haya encontrado asunto, sino para encontrarlo, es una de las necesidades más terribles a que se ven expuestos los escritores fabricantes de héroes, y héroes, por lo tanto, ellos mismos. Porque ¿cuál, sino el de hacer héroes, el de contarlos, es el supremo heroísmo? Como no sea que el héroe haga a su hacedor, opinión que mantengo muy brillante y profundamente en mi *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*, explicada y comentada; Madrid, Librería de Fernando Fe, 1905 –y sirva esto, de paso, como anuncio–, obra en que sostengo que fue Don Quijote el que hizo a Cervantes, y no éste a aquel. ¿Y a mí quien me ha hecho, pues? En este caso, no cabe duda que el héroe de mi cuento. Sí, yo no soy sino una fantasía del héroe de mi cuento. ¿Seguimos? Por mí, lector amigo, hasta que usted quiera, pero me temo que esto se convierta en el cuento de nunca acabar. Y así es el de la vida... Aunque, ¡no!, ¡no!, el de la vida se acaba. Aquí sería buena ocasión, con este pretexto, de disertar sobre la brevedad de esta vida perecedera y la vanidad de sus dichas, la cual daría a este cuento un cierto carácter moralizador que lo elevara sobre el nivel de esos otros cuentos vulgares que sólo tiran a divertir. Porque el Arte debe ser edificante. Voy, por lo tanto, a acabar con una *Moraleja*: todo se acaba en este mundo miserable; hasta los cuentos y la paciencia de los lectores. No sé, pues, abusar<sup>375</sup>.

Entre 1910 y 1913, Miguel de Unamuno escribe *Y va de cuento*, un texto que cabe comprender, más que propiamente como un cuento al uso, desde su carácter metaliterario. En ese período también se produce la gestación de las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega, texto que ha ocupado gran parte de la argumentación de la presente tesis doctoral. Si tomamos en consideración ambos textos y los ponemos en relación, podemos arrojar luz sobre las derivas del nuevo pensamiento y la nueva novela que se desarrolla en España a comienzos del siglo XX. Éste ha sido uno de los objetivos centrales de nuestro estudio, si bien no es el único que hemos pretendido destacar.

La conjunción entre novela y filosofía ha latido de fondo en el desarrollo de nuestra investigación. No obstante, es pertinente subrayar una implicación más profunda. Nos referimos, en primer lugar, a su evolución. La cuestión del “problema de España”, encabezamiento que define a la España de la época, responde a un amplio marco teórico que no hemos pasado por alto. La crisis de la modernidad a nivel europeo nos sitúa ante una realidad crítica que precisa de nuevos discursos y paradigmas de comprensión. A este respecto, las propuestas de los autores del 98, así

---

<sup>375</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Y va de cuento*. En *Cuentos completos*. Edición de Óscar Carrascosa Tinoco. Madrid, Páginas de Espuma, 2011. Pág. 300.



como de Ortega, quedan filtradas por los movimientos filosófico-narrativos del momento. Así lo reconocen estudiosos en la materia como los de Pedro Cerezo, José Luis Abellán, Julián Marías, Francisco José Martín o Ciriaco Morón, entre otros. Y así hemos procurado subrayarlo en este trabajo, al tiempo que intentábamos demostrar la amplitud y resonancia de la propuesta regeneracionista de estos autores.

En este tiempo son precisos los héroes, no ya desde su carácter triunfal tradicional, sino desde la inquietud y fragilidad de su ser más íntimo. Este héroe, de corte quijotesco, es el que nos presentan Ortega y Unamuno, quienes, salvo diferencias sustanciales, anhelan la voluntad de acción del pueblo español; algo que pasa por el filtro de la novela y la teorización sobre sus principios. El pensador vasco ofrece una serie de claves necesarias para la elaboración de toda narración. Es por ello por lo que insiste, fundamentalmente, en la presencia de la figura del héroe, si bien éste queda definido desde su dimensión intelectual

El héroe unamuniano es un héroe intelectual, pero porque su existencia es reflejo de una preocupación del autor, de uno de sus tormentos intelectuales, porque proviene de uno de los resquicios de su agonía por los que se escapa un desasosiego, que, antropomorfizado en personaje, se bosqueja con los atributos mínimos para sustentar este peso. Por eso, el héroe intelectual unamuniano no intenta salvar el mundo –salvo, tal vez, Manuel Bueno–, sino a sí mismo, pues es un instrumento de su creador adecuado a tal fin<sup>376</sup>.

Este héroe que intenta salvarse a sí mismo bien podría llevar el nombre de Avito Carrascal, o el de Apolodoro, su hijo, que encuentra su propia salvación en el suicidio. También podríamos extender esta comprensión del héroe como creador de sí mismo al resto de personajes de las novelas de 1902. A pesar de las diferencias entre ellas, ya hemos demostrado suficientemente hasta qué punto la búsqueda y reconstrucción de la identidad es uno de los pilares fundamentales que define a estas cuatro obras.

El ejercicio metaliterario llevado a cabo por Unamuno es una constante en este tiempo, tal y como también hemos visto a propósito de las novelas de 1902. Y es que, en el fondo, se trata de uno de los fundamentos de la narrativa emergente a principios del siglo XX en España. La necesidad de regeneración social y personal

---

<sup>376</sup> *Ibíd.* El texto en cuestión pertenece a la Introducción a la obra realizada por Óscar Carrascosa. Pág. 31.

propicia una modificación de los modelos culturales. En este contexto, tal y como hemos visto, emerge una nueva narrativa y una nueva filosofía cuya conjugación hemos podido verificar a partir de las fuentes analizadas. Y es que las derivas intelectuales asumidas nos acercan a nuevos modelos de comprensión en los que una narración puede ser un medio de experimentación de la propia identidad, tal y como, por ejemplo, acabamos de ejemplificar una vez más con el texto de Unamuno.

Quizá haya sido Unamuno el representante del 98 que con mayor carga existencial ha asumido esta nueva condición experimental otorgada por el ejercicio de la palabra y del concepto: el pensador vasco juega con otras identidades y participa del diálogo con sus personajes y el lector, quien tiene así la oportunidad de conversar con el héroe trágico que su autor le ha presentado. De este modo, la vida y la ficción confluyen y se muestran en un mismo escenario, tal y como hemos visto con detalle al tratar las novelas de 1902 así como en el texto de *Y va de cuento*. Aunque quizá la diferencia más sustancial entre el cuento y la vida sea que el primero no tiene por qué acabar, pudiendo enredarse en un eterno “continuará”, mientras que la otra nos condena con su cuenta atrás.

Pero la puesta en suspenso de las técnicas literarias tradicionales no es algo que pertenezca en exclusiva al pensador vasco. Ya hemos visto cómo supone una constante en las cuatro novelas de 1902 que hemos analizado y que nos han ayudado a establecer los principios de la nueva narrativa, a la vez que resaltar los nexos de unión con el pensamiento emergente en la época. La elaboración de un nuevo modelo discursivo no es sólo un asunto meramente técnico. Centrar la crítica y la interpretación en esta perspectiva supone reducir la profundidad de la propuesta a la casuística, algo que se aleja de la intención de fondo: el cambio de discurso es una respuesta ante los paradigmas de comprensión subvertidos. Hemos analizado la incipiente presencia de una razón moderna que, a pesar del proceso secularizador experimentado, contempla amagos de reformulación en aras de restaurar la metafísica enrarecida. Y es en este contexto moderno obsoleto en el que los discursos de los autores del 98, al igual que el de Ortega, remueven los cimientos intelectuales de la España de la época.

Quizá por eso podamos sentirnos cómodos en la utopía de Lukács. La narrativa puede hacernos sobrellevar la finitud y fragilidad propias de nuestra

existencia. Al mismo tiempo, la reformulación de diversos proyectos de nuestro yo más íntimo y personal puede ser, en cierto modo, una manera de vivir con mayor intensidad la contingencia que nos es propia. Además, la concepción de la novela como apertura de experiencias es una idea bastante extendida. No obstante, el punto en el que centramos nuestra atención es el hermanamiento entre este género y la filosofía hasta el punto de conceder a la capacidad de experimentación narrativa el estatus, propiamente hermenéutico, de modelo de pensamiento y de comprensión del mundo. Quizá por ello Lukács pueda ser considerado hasta cierto punto un ingenuo, en la medida en que dotó a la novela de una dimensión creativa y de cambio de paradigmas de comprensión que pasaba a situarnos en el imaginario colectivo de un mundo mejor.

Aquí –en *Teoría de la novela*– la problemática de la forma novelesca es el reflejo de un mundo dislocado. Por eso el carácter “prosaico” de la vida no es sino un síntoma, entre muchos, del hecho de que, de ahora en adelante, la realidad no proporciona ya al arte sino un terreno desfavorable, de modo que el problema central para la forma novelesca es que el arte debe terminar con las formas totales y cerradas que nacen de una totalidad de ser en sí acabada, con todo el universo de formas en sí inmanentes y perfectas. Y eso por razones no estrictamente artísticas, sino histórico-filosóficas<sup>377</sup>.

Desde esta perspectiva podemos considerar la propuesta de Lukács como una apertura experiencial que pasa por asumir la condición indigente del ser humano quien, tras la consumación de la modernidad, debe aprender a habérselas con el mundo. Al mismo tiempo, el terreno desfavorable que ahora pertenece al arte es el campo de siembra compartido por los autores del 98 así como por Ortega, cuyas propuestas cumplen con la afirmación de Lukács: las formas totales y cerradas han perdido toda su vigencia en un mundo que admite otros criterios de interpretación.

Y en cierto modo eso es lo que intentan transmitirnos, también, los autores del 98 y Ortega. Lejos de las interpretaciones tradicionales de las obras de estos escritores y pensadores, preferimos ahondar en sus raíces. De este modo, podemos acercarnos a ellas tomándolas como visiones sobre el llamado “problema de España” cuyo tratamiento incide, directamente, en la reformulación de la novela y del pensamiento.

---

<sup>377</sup> LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*, *op. cit.* Pág. 18. El texto en cuestión pertenece a la Introducción realizada por el propio Lukács.

Los autores del 98 se hacen eco de la crisis de la razón moderna y abogan por una escritura abierta que toma la vida como modelo para sus obras. Éstas pasan a ser una sucesión de episodios sin principio ni final concretos en los que apenas conocemos detalles de la vida de sus personajes. Quizá una de las aportaciones que mejor definen esta caracterización es la *novela* de Unamuno.

Unamuno supo describir con gran maestría la *niebla* en la que se encuentra el hombre de su tiempo: sin guía ni redención alguna, debe redescubrir su lugar en el mundo y desarrollar un sí mismo devastado por las circunstancias. Es por ello, también, por lo que para estos autores toma especial protagonismo la figura del héroe, que, en el caso de Unamuno y Ortega, no se desliga del hidalgo manchego presentado por Cervantes. A partir de entonces, la literatura se muestra como una referencia evidente para la filosofía. Mientras Alonso Quijano se muestra convencido de poder vivir en el siglo XVII las aventuras de los caballeros medievales, su fiel escudero trata de hacerle ver una realidad que entra en conflicto con la perspectiva que de ella tiene el caballero. De este modo nos adentramos en ciertas problemáticas –la escisión entre el mundo interno y el externo, el debate sobre la realidad de la vida novelada– que, en ese momento, se encuentran en boga en el resto de Europa. La literatura se convierte, así, en una de las herramientas imprescindibles para comprender la realidad. Y todo ello desde un trasfondo filosófico que no pasa inadvertido.

Es precisamente por ello por lo que la historia del hidalgo manchego constituye uno de los pilares esenciales en el desarrollo de la teoría de la novela, tanto en el caso de Unamuno como en el de Ortega, si bien ha sido la propuesta del filósofo madrileño aquella en la que más nos hemos detenido. A partir del análisis de *Meditaciones del Quijote* hemos podido vislumbrar la actualidad de la obra cervantina sin olvidarnos de su autor que, para Ortega, constituye la piedra angular que sustenta su teoría de la novela. No obstante, es pertinente recordar que, con el paso de los años, los principios propuestos entonces por Ortega sufrirían modificaciones. Para comprender el sentido de esta transición es para lo que nuestra tesis ha considerado preciso traer a colación la polémica entre el filósofo y Baroja en los años veinte, así como el escrito orteguiano de 1925, *Ideas sobre la novela*, que sirvió de respuesta a unas notas publicadas por Baroja a propósito de su novela *Las figuras de cera*. En aquel escrito, el filósofo asegura

Creo que el género novela, si no está irremediamente agotado, se halla, de cierto, en su período último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela<sup>378</sup>.

Pero, a pesar de esa afirmación tan tajante, Ortega pretende devolver a la novela su sentido originario, el mismo que emerge con Cervantes y que, en parte, consiste en mostrar sin desvelar el fondo último, tal y como en su día hicieran los autores del 98 y propusiera el propio Ortega

Si en una novela leo: “Pedro era atrabiliario”, es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario; que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario. En suma, ha de hacer como el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección. De aquí el fresco sabor que tiene siempre la pintura impresionista<sup>379</sup>.

El mundo de la vida se convierte en un pilar fundamental en el desarrollo de la nueva novela y de la nueva filosofía, tal y como trata de recordarnos Ortega a propósito de las pinceladas que componen un lienzo impresionista cualquiera. Así lo hemos visto, por ejemplo, en la influencia que ejerció la fenomenología en los albores de su pensamiento o la presencia de Nietzsche en el desarrollo de su producción. Y es que tanto los autores del 98 como Ortega prestan una especial atención al mundo de las pasiones, a la esfera irracional de la vida, que escapa de una metodología anclada en la razón absoluta, según hemos visto al hilo del perspectivismo orteguiano o de la exaltación del estado anímico de los personajes de las novelas de 1902. Y todo ello a pesar de que Ortega insistirá en no obviar los elementos de la razón que, alejada de su dogmatismo, se antoja al servicio del hombre.

*Novela y Filosofía: de la Generación del 98 a José Ortega y Gasset* ha propuesto una comprensión del sentido de este diálogo entre la novela y la filosofía que acontece en la España de finales del XIX y principios del XX, como modulación

---

<sup>378</sup> ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas sobre la novela*. En *Obras Completas. Vol. III, op. cit.* Pág. 881.

<sup>379</sup> *Ibíd.* Pág. 884.

de la crisis de la cultura moderna europea. Un diálogo que, en ocasiones, se puede ampliar hasta difuminar los límites entre lo real y lo soñado, en un contexto en el que el tiempo ya no es lineal, la historia no es tal y como nos la han contado y la voluntad de acción y aventura se erigen en medios auxiliares de comprensión de la aciaga realidad. A pesar de las diferencias generacionales, tanto los autores del 98 como Ortega han basado su proyecto intelectual en el intento de reconducir el conocido como “problema de España” hacia su determinación como problema de conciencia histórica y nacional. En el fondo, se ha tratado de una labor que trascendía todos los campos de actuación posibles. Desde la política a la educación pasando por la crítica social, los autores protagonistas de este trabajo de investigación adquirieron un compromiso de regeneración nacional que manifestaron con insistencia en sus obras.

Como bien apuntara Ortega en *Vieja y nueva política*, el problema de España no responde a una determinada coyuntura histórica, sino que, por el contrario, es un tema muy complejo que depende de la maltrecha conciencia nacional: una conciencia que para el filósofo está enferma y cuyos problemas deben ser atajados de raíz. Pese a que ha transcurrido un siglo desde su conferencia, la actualidad de sus argumentos es más que evidente. Acaso ello se deba a que, lejos de erradicar la maleza de la conciencia histórica enferma, hemos heredado sus raíces podridas y el imaginario tradicional que conlleva. Quizá pudiera ser entonces un buen momento para volver a llevar a cabo un ejercicio de pensamiento crítico y reflexivo como el que proponía Ortega en *Ideas sobre la novela*: mediante una vuelta al sentido originario de la novela, quizá fuera posible ensayar, experimentar otras identidades para, así, reconducir nuestro “yo” más íntimo y personal.

La novelística que nos ha ocupado principalmente, de clara raigambre filosófica, nos muestra un vehículo de acción y de confrontación ante la compleja coyuntura histórica española. No se trata de imbuirnos en historias fantásticas y de eludir nuestra circunstancia, sino de volver nuestra mirada a esos autores que nos incitan a dialogar con ella y con nuestro “yo” en un nuevo registro. Sin comprensión, no hay acción efectiva posible. La labor hermenéutica-cultural llevada a cabo por estos autores nos introduce en un cometido regeneracional multidisciplinar en el que el discurso literario-filosófico se erige como vehículo expresivo y creador dentro de un momento histórico crítico y problemático.

Paradójicamente, nuestro actual escenario vital contempla principios similares, si bien la ausencia de discursos efectivos nos instala en un limbo de ideas en el que se recurre a la exaltación de los instintos más básicos para tratar de ofrecer una reflexión efectiva. Pero no es posible. El desarrollo de una falsa y pueril empatía hacia el otro, niega el sentido originario del pensamiento dialógico y de los discursos al respecto. Así, damos lugar a la exaltación de programas y discursos de autoayuda que obvian el propio curso de la historia.

La crisis de la razón moderna, marco histórico esencial que delimita nuestro trabajo, pone en suspenso estos paradigmas de comprensión y nos propone asumir nuestra condición indigente y problemática. De este modo, podemos atender a la magnitud de nuestro ser más íntimo así como su conexión con el sentir nacional y generacional, tal y como nos proponen los autores que hemos trabajado. Quizá, para retomar esta tarea inacabada tengamos que esperar el nacimiento de otra gran novela que ponga en jaque nuestra realidad más inmediata.

Extraño y maravilloso mundo ese de la ficción cervantina, con su doble tiempo y su doble espacio, con su doblada serie de figuras –las reales y las alucinatorias–, con sus dos grandes mónadas de ventanas abiertas, sus dos conciencias integrales, y, no obstante, complementarias, que caminan y que dialogan. Contra el *solus ipse* de la incurable sofisticada de la razón humana, no sólo Platón y el Cristo, milita también en un libro de burlas, el humor cervantino, todo un clima espiritual que es, todavía, el nuestro. Se comprende que tarde tanto en llegar esa otra gran novela que todos esperamos<sup>380</sup>.

---

<sup>380</sup> MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena, I, op. cit.* Pág. 249.

## **BIBLIOGRAFÍA**





## 1.- FUENTES PRIMARIAS

- (AZORÍN) MARTÍNEZ RUIZ, José: *Antonio Azorín*. Madrid, Ediciones Orbis, 1994.
- (AZORÍN) MARTÍNEZ RUIZ, José: *Diario de un enfermo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- (AZORÍN) MARTÍNEZ RUIZ, José: *La voluntad*. Madrid, Cátedra, 2010.
- BAROJA, Pío: *Camino de perfección*. Madrid, Alianza, 2004.
- BAROJA, Pío: *El árbol de la ciencia*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- BAROJA, Pío: *Las figuras de cera*. Madrid, Caro Raggio, 1980.
- BAROJA, Pío: *Las horas solitarias*. Madrid, Caro Raggio, 1982.
- BAROJA, Pío: *La nave de los locos (Memorias de un hombre de acción)*. Madrid, Caro Raggio, 1980.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid, Punto de Lectura, 2012.
- MACHADO, Antonio: *Apuntes de filosofía*. Transcripción y edición del cuaderno manuscrito por Filomena Garrido Curiel. Granada, Universidad de Granada, 2007.
- MACHADO, Antonio: *De un cancionero apócrifo*. En *Poesías Completas*. Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena I*. Madrid, Cátedra, 2009.
- MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena II*. Madrid, Cátedra, 2004.
- MACHADO, Antonio: *Los complementarios*. Madrid, Cátedra, 1996.
- MACHADO, Antonio: *Sobre la objetividad*. En *Los complementarios*. Madrid, Cátedra, 1996.
- MACHADO, Antonio: *Prosas dispersas*. Edición de Jordi Doménech. Madrid, Páginas de Espuma, 2001.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Adán en el paraíso*. En *Obras Completas, Vol. II*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Azorín o primores de lo vulgar*. En *El Espectador II*. En *Obras Completas, Vol. II*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Calma política: un libro de Pío Baroja*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.

- ORTEGA Y GASSET, José: *Competencia*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Descartes y el método trascendental*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *El Espectador I*. En *Obras Completas, Vol. II*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *El tema de nuestro tiempo*. En *Obras Completas, Vol. III*. Madrid, Taurus, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José: *El sobrehombre*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Ensayo de estética a manera de prólogo*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Epistolario Completo Ortega–Unamuno*. Introducción de Soledad Ortega Spottorno; edición y notas de Laureano Robles Garcedo; con la colaboración de Antonio Ramos Gascón. Madrid, El Arquero, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas sobre la novela*. En *Obras Completas, Vol. III*. Madrid, Taurus, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Ideas sobre Pío Baroja*. En *Ensayos de crítica, Obras Completas, Vol. II*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. En *Obras Completas, Vol. III*. Madrid, Taurus, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La pedagogía social como programa político*. En *Obras Completas, Vol. II*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. En *Obras Completas, Vol. IV*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La sonata de estío, de Don Ramón María del Valle-Inclán*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Prospecto de la “Liga de Educación Política Española”*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.

- ORTEGA Y GASSET, José: *Sensación, construcción e intuición*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Textos sobre el 98. Escritos políticos (1908-1914)*. Selección de Andrés de Blas. Introducción de Vicente Cacho Viu. Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Vieja y nueva política*. En *Obras Completas, Vol. I*. Madrid, Taurus, 2004.
- UNAMUNO, Miguel: *Amor y pedagogía*. Madrid, Alianza, 2008.
- UNAMUNO, Miguel: *Aprende a hacerte el que eres*. En *Mi vida y otros recuerdos personales*. Buenos Aires, Losada, 1959.
- UNAMUNO, Miguel: *Cómo se hace una novela*. Madrid, Alianza, 2009.
- UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa, 2002.
- UNAMUNO, Miguel: *Diario íntimo*. En *Obras Completas, Vol. VII*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005.
- UNAMUNO, Miguel: *Don Quijote en la tragicomedia europea*. En *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa, 2002.
- UNAMUNO, Miguel: *En torno al casticismo*. Madrid, Cátedra, 2005.
- UNAMUNO, Miguel: *La fe*. En *Obras Completas, Vol. VIII*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- UNAMUNO, Miguel: *Niebla*. Madrid, Alianza, 2003.
- UNAMUNO, Miguel: *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid, Alianza, 2009.
- UNAMUNO, Miguel: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid, Alianza, 2004.
- UNAMUNO, Miguel: *Y va de cuento*. En *Cuentos completos*. Edición de Óscar Carrascosa Tinoco, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M<sup>a</sup>: *Sonata de estío*. Madrid, Espasa, 2007.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M<sup>a</sup>: *Sonata de invierno*. Madrid, Espasa, 2008.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M<sup>a</sup>: *Sonata de otoño*. Madrid, Espasa, 2010.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M<sup>a</sup>: *Sonata de primavera*. Madrid, Alianza, 1994.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M<sup>a</sup>: *Tirano Banderas*. Madrid, Espasa, 2011.
- ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- ZAMBRANO, María: *España, sueño y verdad*. En *Obras Completas, Vol. III*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- ZAMBRANO, María: *Pensamiento y poesía*. Madrid, Endymion, 1996.

## 2.- FUENTES SECUNDARIAS.

### A) Obras sobre los autores trabajados.

- ABELLÁN, José Luis: *La elaboración de pueblo como categoría cultural*. En *El filósofo "Antonio Machado"*. Valencia, Pre-textos, 1995.
- BASANTA, Ángel: *Cervantes y la creación de la novela moderna*. Madrid, Anaya, 1992.
- CACHO VIU, Vicente: *Ortega y el espíritu del 98*. En *Repensar el 98*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- CARPINTERO, Helio: *Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote*. En *Revista de Filosofía*. Vol. 30. Núm. 2. 2005.
- CASTRO, Américo: *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Crítica, 1987.
- CEREZO GALÁN, Pedro: *Cervantes, el español "profundo y pobre"*. En *Revista de Occidente*. Nº 288. 2005.
- CEREZO GALÁN, Pedro: *Las máscaras de lo trágico: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid, Trotta, 1996.
- CEREZO GALÁN, Pedro: *La voluntad de aventura: aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona, Ariel, 1984.
- CEREZO GALÁN, Pedro: *Palabra en el tiempo: filosofía y poesía en Antonio Machado*. Madrid, Gredos, 1975.
- DESCOUZIS, Paul: *Cervantes y la generación del 98. La cuarta salida de Don Quijote*. Madrid, Ediciones Iberoamericana, 1970.
- DIAZ-PLAJA, Guillermo: *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Taurus, 1966.

- FOX, E. Inman: *Introducción y edición de Ortega y Gasset, J. Meditaciones sobre la literatura y el arte. (La manera española de ver las cosas)*. Madrid, Castalia, 1988.
- GARCÍA BACCA, Juan David: *Sobre el “Quijote” y Don Quijote de la Mancha: ejercicios literario-filosóficos*. Barcelona, Anthropos, 1991.
- GIBSON, Ian: *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado*. Madrid, Punto de Lectura, 2007.
- LA RUBIA PRADO, Francisco: *Una encrucijada española: ensayos críticos sobre Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- LA RUBIA PRADO, Francisco: *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid, Gredos, 1999.
- LASAGA, José: *La llave de la melancolía. Cervantes y la razón vital*. En *Revista de Occidente*. Nº 288.
- LANZ, Juan José: *Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana*. En *Olivar*, Nº 9. (2007).
- LEDESMA, Ramiro: *El Quijote y nuestro tiempo*. Madrid, Vasallo de Mumbert, 1971.
- MARÍAS, Julián: *Comentario a José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote*. Madrid, Revista de Occidente – Universidad de Puerto Rico, 1957.
- MARÍAS, Julián: *Conciencia y realidad ejecutiva. La primera superación orteguiana de la fenomenología*. En *Obras V*. Madrid, Revista de Occidente (orig.1956).
- MARÍAS, Julián: *Ortega, circunstancia y vocación. II*. Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- MARTÍN, Francisco José: *Las novelas de 1902*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel: *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *El siglo del Quijote (1580-1680)*. Madrid, Espasa Calpe, 1996.

- MORA GARCÍA, José Luis, CALAFATE, Pedro, ASENJO, Xavier: *Filosofía y Literatura en la Península Ibérica. Respuestas a la crisis finisecular*. En *Anales Galdosianos*. Vol. 48 Issue 1. 2013
- MORÓN ARROYO, Ciriaco: *El sistema de Ortega y Gasset*. Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
- MURCIA SERRANO, Inmaculada: *La razón sumergida, el arte en el pensamiento de María Zambrano*. Salamanca, Luso-Española de Ediciones, 2009.
- NAVARRO LEDESMA, Francisco: *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, Sucesores de Hernando, 1905.
- RABATÉ, Jean-Claude y Colette: *Miguel de Unamuno*. Madrid, Taurus, 2009.
- SALAS, Jaime: *El Quijotismo de Ortega y el héroe en las Meditaciones del Quijote*. En *Revista de Occidente*, nº 288.
- SALAS FERNÁNDEZ, Tomás: *Ortega y Gasset, teórico de la novela*. Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- SANTA-OLALLA, Miguel Ángel: *La soledad del héroe: ensayo sobre la crisis de fin de siglo en la primera novela azoriniana*. Armilla, Granada. Proyecto sur de Ediciones, 2000.
- SESÉ, Bernard: *Antonio Machado (1875-1939). El hombre. El poeta. El pensador*. Vol. I y II. Madrid, Gredos, 1980.
- SEVILLA FERNÁNDEZ, José Manuel: *Conquistar lo problemático: meditaciones del Quijote de Ortega y cervantismo: cuatro lecciones napolitanas en el Instituto Italiano per gli Studi Filosofici (4-7 de octubre, 2004)*. Sevilla, Fénix, 2005.
- VARELA IGLESIAS, M. Fernando: *Baroja, epígono del romanticismo*. Viena, Lit. Verlag, 2007.
- VILLACAÑAS, José Luis: *Comentario y notas a José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- ZAMORA BONILLA, Javier: *Ortega y Gasset*. Barcelona, Plaza y Janés, 2002.
- ZAVALA, Iris: *Unamuno y el pensamiento dialógico. Miguel de Unamuno y Mijail Bajtin*. Madrid, Anthropos, 1991.

## B) Obras de crítica literaria.

- AUB, Max: *Discurso de la novela española contemporánea*. México, D.F. Colegio de México, 1945.
- AMORÓS, Andrés: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1989.
- BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- BARRIOS CASARES, Manuel: *La vida como ensayo: experiencia e historia en la narrativa de Milan Kundera*. Sevilla, Fénix, 2010.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis: *Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes*. En *Revista de Literatura*, 2009, enero-junio Vol. LXXI.
- BELTRÁN, Rafael (ed.): *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia, Universitat de València, 1998.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: *Juventud del 98*. Madrid, Taurus, 1998.
- EBANKS, Gerardo: *La España de Baroja*. Madrid, Cultura Hispánica, 1974.
- ETREROS Mercedes, MONTESINOS Isabel, ROMERO Leonardo: *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1977.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio: *Novelas posteriores a Cervantes (con un bosquejo histórico sobre la novela española)*. Madrid, Atlas, 1950.
- FERRERAS, Juan Ignacio: *La Generación de 1868*. En *Historia y crítica de la literatura española*. Coord. Francisco Rico. Vol. V. Tomo I. 1982.
- FERRERAS, Juan Ignacio: *Teoría y praxis de la novela: la última aventura de Don Quijote*. París, Ed. Hispanoamericanas, 1970.
- FERRERES, Rafael: *Los límites del modernismo y del 98*. Madrid, Taurus, 1981.
- FREEDMAN, Ralph: *La novela lírica: Hermann Hesse, Andre Gide, Virginia Woolf*. Barcelona, Barral, 1971.
- GARCIA LORENZO, Luciano: *La novela del siglo XIX*. Madrid, La Muralla, 1973.



- GARCIA DE NORA, Eugenio: *La novela española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1963.
- GARCIASOL, Ramón: *Claves de España, Cervantes y el Quijote*. Madrid, Espasa, 1969.
- GILMAN, Stephen: *La novela según Cervantes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GRANJEL, Luis: *La generación literaria del noventa y ocho*. Salamanca, Anaya, 1973.
- GRANJEL, Luis: *Panorama de la generación del 98*. Madrid, Guadarrama, 1958.
- GULLÓN, Agnes y Germán: *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)* Madrid, Taurus, 1974.
- GULLÓN, Ricardo: *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid, Gredos, 1969.
- GULLÓN, Ricardo: *La novela moderna en España (1885-1902): los albores de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1992.
- HERNÁNDEZ ARIAS, J. Rafael: *Sobre la identidad europea: los mitos literarios de Don Quijote, Fausto, Don Juan y Zaratustra*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- JOHNSON, Roberta: *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*. Madrid, Ediciones Libertarias / Prodhufi, 1997.
- KRYSINSKI, Vladimir: *Encrucijada de signos: ensayos sobre la novela moderna*. Madrid, Arco Libros, 1997.
- KUNDERA, Milan: *El arte de la novela*. Barcelona, Fábula, 2007.
- KUNDERA, Milan: *El telón: ensayo en siete partes*. Barcelona, Tusquets, 2009.
- KVETOSLAV, Chvatik: *La trampa del mundo: Milan Kundera, novelista*. Barcelona, Tusquets, 1996.
- LAIN ENTRALGO, Pedro: *La generación de 1868*. Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- LITVAK, Lily: *España, 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 1990.

- LITVAK, Lily: *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca, Anaya, 1971.
- LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
- LUKÁCS, Georg: *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud*. Barcelona, Península, 1985.
- MAGNIEN, Brigitte: *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Carlos Serrano, Serge Salaün (eds.) Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A. 2006.
- MÉSZÁROS, Istvan: *El pensamiento y la obra de G. Lukács*. Barcelona, Fontamara, 1981.
- MOLINA FLORES, Antonio, PEINADO ELLIOT, Carlos (eds.): *Tendencias estéticas y literarias en la cultura contemporánea*. Sevilla, Renacimiento, 2014.
- PARIS, Carlos: *Fantasia y razón moderna. Don Quijote, Odiseo y Fausto*. Madrid, Alianza, 2001.
- PÉREZ BORBUJO, Fernando: *Tres miradas sobre el Quijote: Unamuno, Ortega, Zambrano*. Barcelona, Herder, 2010.
- PEREZ MINIK, Domingo: *Novelistas españoles de los siglos XIX, XX*. Madrid, Guadarrama, 1957.
- RODRIGUEZ MARIN, Rafael: *La novela en el siglo XIX*. Madrid, Playor, 1982.
- RUBIO CREMADES, Enrique: *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Madrid, Castalia, 2001.
- SHAW, Donald: *La generación del 98*. Madrid, Cátedra, 1989.
- STEINER, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- URRUTIA, Jorge: *La pasión del desánimo: la renovación narrativa de 1902*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- VARELA, Benito: *Renovación de la novela en el siglo XX*. Barcelona, Destino, 1967.

### C) Obras de materia y crítica filosófica.

- ABELLÁN, José Luis: *¿Existe una filosofía española?* Constantina, Sevilla, Fundación Fernando Rielo, 1988.
- ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español. Vol. V-I, La crisis contemporánea (1875-1936)* Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español. Vol. V-II. La crisis contemporánea. Fin de siglo, Modernismo, Generación del 98 (1898-1913)*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español. Vol. V-III. La crisis contemporánea. De la Gran Guerra a la Guerra Civil española (1914-1939)*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- ARAQUISTAIN, Luis: *El pensamiento español contemporáneo*. Buenos Aires, Losada, 1968.
- BERGSON, Henri: *Ensayo sobre los datos de la conciencia*. Salamanca, Sígueme, 1999.
- BURROW, John: *La crisis de la razón. El pensamiento europeo (1848-1914)*. Barcelona, Crítica, 2000.
- CEREZO GALÁN, Pedro: *El mal del siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Granada, Universidad de Granada, 2003.
- EAGLETON, Terry: *Dulce violencia: la idea de lo trágico*. Madrid, Trotta, 2011.
- FERNÁNDEZ CARVAJAL, Rodrigo: *El pensamiento español en el siglo XIX: los precedentes del pensamiento español contemporáneo*. Murcia, Nausica, 2003.
- FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía, Vol. V*. Madrid, RBA, 2005.
- FRAILE, Guillermo: *Historia de la Filosofía Española, Vol. II*. Madrid, Editorial Católica, 1966.
- GARCÍA ARRIETA, Agustín: *Filosofía del Quijote: colección de máximas, reflexiones y sentencias*. Madrid, Espasa Calpe, 1933.

- GARRIDO, Manuel: *El legado filosófico español e hispanoamericano del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2009.
- GIL VILLEGAS, Francisco: *Los profetas y el mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- GUY, Alain: *Historia de la Filosofía Española*. Barcelona, Anthropos, 1985
- GUY, Alain: *Los filósofos españoles de ayer y de hoy: épocas y autores*. Buenos Aires, Losada, 1966.
- HEGEL, G.W.F. *Lecciones de Estética*. Barcelona, Península, 1991.
- HEIDEGGER, Martin: *¿Y para qué poetas?* En *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, 1996.
- HERRERO SENÉS, Juan: *La inocencia del devenir: la vida como obra de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- LÖWITH, Karl: *De Hegel a Nietzsche: la quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Buenos Aires, Katz, 2008.
- MARÍAS, Julián: *Historia de la Filosofía*. Madrid, Alianza, 2008.
- MARQUARD, Odo: *Apología de lo contingente*. Valencia, Diputación de Valencia. Institució Alfons el Magnanim, 2000.
- MUÑOZ ALONSO, Adolfo: *Expresión filosófica y literaria de España*. Barcelona, Juan Flors, 1956.
- NATORP, Paul: *Propedéutica filosófica: Kant y la escuela de Marburgo, Curso de Pedagogía social*. México, Porrúa, 1975.
- NEHAMAS, Alexander: *Nietzsche, la vida como literatura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Humano, demasiado humano*. Madrid, Akal, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich: *La gaya ciencia*. Madrid, Akal, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich: *La voluntad de poder*. Madrid, Edaf, 2007.
- NÚÑEZ, Diego: *La mentalidad positiva en España*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1987.
- RORTY, Richard: *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Barcelona, Paidós, 1993.

- SAFRANSKI, Rüdiger: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona, Fábula, 2009.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, Tusquets, 2009.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Un maestro de Alemania. Heidegger y su tiempo*. Barcelona, Fábula, 2007.
- SÁNCHEZ ESPILLAQUE, Jessica: *El problema histórico-filosófico del humanismo retórico renacentista*. Sevilla, Fénix, 2009.
- SÁNCHEZ MECA, Diego: *Metamorfosis y confines de la individualidad*. Madrid, Tecnos, 1995.
- SILVER, Philip: *Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset*. Madrid, Alianza, 1978.
- SOBEJANO, Gonzalo: *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid, Gredos, 2004.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel: *Medio siglo de cultura española. (1885-1936)*. Madrid, Tecnos, 1984.
- VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid, Alianza, 2004.

#### **D) Otras fuentes.**

- BOURGET, Paul: *Essais de psychologie contemporaine: etudes littéraires*. France, Gallimard, 1993.
- CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 2003.
- KAFKA, Franz: *Diarios*. Barcelona, De Bolsillo, 2012.
- KAFKA, Franz: *El proceso*. Barcelona, De Bolsillo, 2012.
- KAFKA, Franz: *La metamorfosis*. Barcelona, De Bolsillo, 2012.
- KUNDERA, Milan: *La broma*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- KUNDERA, Milan: *Los testamentos traicionados*. Barcelona, Fábula, 2007.

- NÉRET, Gilles: *Dalí*. Madrid, Taschen, 2007.
- NORDAU, Max: *Degeneración*. Pamplona, Anacleto, 2004.
- RUHRBERG, Karl: *El surrealismo: de André Breton a la actualidad*. En *Arte del siglo XXI. Vol. I*. Köln, Taschen, 2005.
- TUSELL, Javier: *Historia de España en el siglo XX*. Madrid, Taurus, 2007.
- VOLTAIRE: *Cándido o el optimismo*. Barcelona, Blackie Books, 2014.