

LOS ESCRITORES DEL 98 EN LA CONFIGURACIÓN DEL PENSAMIENTO DE ORTEGA

Javier San Martín
UNED- Madrid

Al lector de Ortega no le pasa desapercibida la frecuencia con que en sus obras, sobre todo juveniles, aparecen los escritores españoles del momento, con quienes muestra una gran familiaridad. Tal familiaridad dista mucho de ser algo así como un adorno con el que pudiera enriquecer sus textos, más bien todo lo contrario. De entrada conviene formular la tesis ya establecida entre los comentaristas de que el máximo maestro de la filosofía española en el siglo XX —José Ortega y Gasset— configuró su pensamiento en un diálogo continuo con esos escritores; por lo que deberíamos decir que aspectos muy importantes de nuestra filosofía se constituyen en gran medida en la filología.

No es muy ambicioso y profundo el objetivo de esta contribución, pues quien frecuente los textos de Ortega —aunque esto no sea muy usual, al menos, por parte de la filosofía académica—, conoce, seguramente, todo lo que voy a decir, porque en realidad sólo quiero llamar la atención sobre la tesis anterior, señalando de modo más o menos ordenado los conceptos y elementos que, en una inspección superficial, aparecen en el contexto de esa relación de Ortega, sobre todo con los escritores que fueron llamados “la Generación del 98”. Empezaré por una pequeña clarificación respecto a esta denominación, misma que ha podido llegar a suscitar tanto encono, en algunos hasta empeñarse en negarla, atribuyéndola a un invento del ya superado franquismo. No voy a entrar en esto último, porque sólo quiero exponer, muy brevemente pero con la fuerza que tienen los hechos, algunos datos muy tempranos, al

alba misma del siglo XX, que pueden ayudar a hacerse una idea sobre el sentido de este grupo de escritores.

En la segunda parte me referiré a la relación de Ortega con Unamuno; aunque sea brevemente, algo se debe decir también de esa relación, pero, puesto que de la polémica entre Ortega y Unamuno ya he hablado en otra ocasión y lo dicho en público ya ha sido editado¹ como capítulo primero en mi libro *Fenomenología y cultura en Ortega*, me permito por ello remitir a ese capítulo. Esa brevedad me autoriza a centrarme en las partes tercera y cuarta que servirán para fijarme más a fondo en Pío Baroja y Azorín, porque son estos autores los que más influyen en Ortega, ya que, en la discusión de la obra de estos dos, fragua aquél elementos básicos de su filosofía. Así podré circunscribir con cierta precisión el lugar que esa reflexión ocupa en la obra de Ortega.

Tengo que añadir que la razón, en este momento, para publicar este texto, que procede de una conferencia,² es el reproche que, por parte de algunos filólogos, suele hacerse a los filósofos por despreciar o ignorar la relación de Ortega con la literatura, primando la relación con Unamuno que, en esa apreciación, sería filósofo más que escritor. La razón de esa acusación sería que muchos pensamos que *Meditaciones del Quijote*, en su actual formato, es una respuesta a las posiciones de Unamuno, olvidándonos con ello del diálogo más inmediato que esos textos mantienen con Baroja y Azorín. Como es la postura común de varios “filósofos”, parece que tendría como resultado un olvido de la intertextualidad de *Meditaciones del Quijote*; cayendo en una sobreinterpretación alejada de los textos, me ha parecido oportuno publicar esta conferencia pronunciada con motivo de la celebración del centenario de la fecha misma de 1898, mostrando con ello que, al menos por mi parte, nunca he olvidado la intertextualidad de *Meditaciones del Quijote*, como tampoco creo que la hayan olvidado los intérpretes a los que más me puedo aproximar.

Los descubrimientos de Inman Fox son, para todos nosotros, tan irreversibles que sólo desde esa publicación nos preguntamos, yo al menos continuamente, por qué Ortega cambia su primer proyecto, de explicar el fracaso de la novelística de Baroja, por el actual texto. Y la razón no está —no puede estarlo, es absurdo defender lo contrario—, en la Guerra, sino en el desafío de Unamuno de 1912. El proyecto de *Meditaciones* tal como fue publicado y se acabó de imprimir “en la Imprenta Clásica española de Madrid el día 21 de julio de

1914”, como consta en la primera edición, no es de 1914, por tanto, nada tiene que ver con la Gran Guerra, que estalla en agosto de ese año, cuando el libro ya está impreso. Tampoco es una deducción constatable que Ortega barruntara la Guerra y que respondiera ya a ella con ese proyecto. Esa posición carece totalmente de sentido, lo mismo que decir que en la época de *Meditaciones* Heidegger es un “conmitón obligado” de Ortega,³ cuando en esa época, 1911/1913, Heidegger era un doctorando, y como el 99,99% de los doctorandos absolutamente desconocido, y además residente en Friburgo de Brisgovia, ciudad con la que Ortega no parece tener ningún contacto. Lamentablemente, eso es improvisar de oídas.

Otra advertencia importante. He dicho ya en varios lugares que la aproximación a Ortega entre nosotros está por lo general guiada por el afán de exponer grandes teorías. No estoy contra ello, incluso me parece fantástico, y muestra de considerable creatividad; pero también es conveniente advertir que ese afán nos ha llevado a desdeñar el acercamiento a los textos, a esas florecillas del camino que nos pasan desapercibidas. Yo prefiero atenerme a los textos más inmediatos y tratar en ellos de leer lo que mi modesta “fantasía” me permite, que suele ser poco, pero al menos los textos suelen estar ordenados. Todos mis comentarios han sido de ese estilo, primero los textos, y sólo después las teorías, si son necesarias. En este comentario me muevo en un terreno muy sencillito, pero creo que es previo a las grandes teorías. Por eso mi objetivo aparece como profundamente modesto, tanto más cuando a mi alrededor tengo grandes interpretaciones sobre lo mismo, pero que quizás han olvidado la humildad de los textos.

1. Ortega y “La Generación del 98”: la irrupción de los bárbaros

Todos sabemos la agria polémica suscitada en torno al nombre mismo de “Generación del 98”, polémica que sigue su curso aún en la actualidad. Cada vez que se quiere discutir sobre el tema, surgen tantos partidarios de su existencia como detractores de la misma, en todo caso siempre hay quien denuncia la mistificación del término y su utilización por el franquismo. Yo no quiero entrar para nada en lo que pueda haber de verdad en esas tesis, ni siquiera en

lo que hay de verdad en cuanto a la comunidad literaria de los autores aludidos, cuestión que puede ser muy discutible. Me voy a limitar a unos pocos datos muy tempranos, que surgen casi al alba del nacimiento del “grupo” —llamémosle así— que me gustaría pudieran quedar asentados y que, por estar comprobados, habría que respetar en cualquier polémica al respecto. La mayor parte de ellos provienen de las investigaciones de Vicente Cacho Viu expuestas en su libro *Repensar el noventa y ocho*⁴, y el interés de repetirlos es que lleguen a los lectores de este texto, ampliando así el marco de acción de aquellas investigaciones.

Ortega había nacido en 1883, por tanto, en 1898 tiene 15 años. En mayo de ese mismo año, después de un curso en Deusto, hace exámenes en Salamanca, con Unamuno, que entonces tiene unos 34 años, de vocal en el Tribunal examinador. Ese año ingresa en la Universidad de Madrid. En 1902 ya es licenciado con 19 años. No sabemos mucho de esos años juveniles, sólo que se enamoró de una mujer a la que veía como la cazadora Diana y que ese enamoramiento le costó suspender el árabe en la Universidad. Eso sería seguramente en el primer curso en la universidad de Madrid, en el curso 1898-1899 ó 1899-1900. No sabemos mucho más de esos años, pero de 1904 ya sabemos algo muy importante. Ortega tiene veinte años, Unamuno, que había nacido en 1864, iba a cumplir los 40 y se cartea con Ortega, lo que seguramente para el joven no podía menos que ser un gran honor; y en la primera carta ya encontramos unas claves decisivas, que quiero señalar. La carta es de enero de 1904, Ortega ni siquiera ha cumplido los 21 años, tiene 20. En esa primera carta Ortega, de veinte años —no se olvide— establece una distinción entre los de veinte años, es decir, los entonces jóvenes que salen de la universidad y los señores de treinta años, entre ellos Baroja que tiene justo 31 —había nacido en 1873—, Azorín que tiene 30, y Maeztu que tiene 29, ya que había nacido en Vitoria en 1875. Dice Ortega, éstos, los de treinta años, “traían algo de frescura y de vida antiliteraria” e “hicieron una irrupción de bárbaros en estos campos de ideas. Más vale, es cierto, algo que nada. Pero yo, dígoles francamente, no me allano al papel de bárbaro”.⁵ Tenemos, pues, marcada una diferencia fundamental entre los de veinte años y los de treinta, que representan una “irrupción de bárbaros”.

Pues bien, esta frase, que Ortega la expone ya a los veinte años, va a ser una de las columnas vertebrales de su pensamiento y la acuña precisamente para

pensar la actitud de aquellos escritores de treinta años. Sobre “la irrupción de los bárbaros” volveremos más adelante. La frase procede de un “muchacho de veinte años que abrió los ojos de la curiosidad razonadora al tiempo de la gran caída de las hojas de la leyenda patria”;⁶ lo mismo había dicho un año antes, en 1903, en el primer artículo que firma como Rubén de Cendoya, pues Ortega pertenece a “los que hemos abierto los ojos de la curiosidad al tiempo de los fracasos”;⁷ se entiende a la hora de los fracasos políticos de España. Lo interesante es que Ortega toma conciencia de pertenencia a una generación, pues esas cosas las dice un miembro de los que en el año del desastre eran quinceañeros, un “adolescente cuando el desastre” (Cacho Viu, ob. cit., 111 y ss.), miembro por tanto de los *teenager* del desastre, diríamos ahora, en una concesión “cursi” que propone el propio Cacho Viu.⁸ Ortega tenía entonces quince años. No olvidemos un detalle muy interesante, Moreno Villa tenía entonces sólo once años, mas Ortega lo considerará de su misma generación. Ortega tiene presente justo a esa generación cuando en 1908 hace una llamada al Partido Socialista para que no se ocupe de las próximas elecciones, sino que prepare bien las de 1913: “sus electores serán los que en 1898 tenían de diez a quince años” (X, 81).

Precisamente, al filo del comienzo de 1913, reflexiona Ortega sobre su generación, la que ese año llega a los treinta, la mitad en el camino de la vida. El año 1898 coincidió con su iniciación en la mocedad. Esta generación se enfrentaba entonces con la realidad y la contestación que recibió fue lo que ocurrió en 1898, el aniquilamiento subitáneo de la historia de España. Pues bien, a esta generación, es decir, a la suya, llama Ortega en 1913 “La generación del 98”, aquellos españoles de 1898, que ahora, en 1913, tienen treinta años. Un poco más adelante vuelve a hablar de la “generación de 1898” (X, 228). Todo esto aparece el 8 de febrero de 1913. Al día siguiente, el 9 de febrero, en una continuación en el periódico *El imparcial*, llega a asignar una misión a esa generación, la suya, 1898:

Una nueva España sólo es posible si se unen estos dos términos: democracia y competencia. La instauración de la democracia sólo es posible en España mediante la revolución de la competencia. ¿No ve en esto la Generación de 1898 una segunda parte de su misión? (X, 231). (9-II-1913).

Con anterioridad a febrero de 1913, Azorín —que yo sepa— nunca había empleado esa denominación de “Generación de 1898”. Pues bien, el lunes día 10, al día siguiente de publicados los dos artículos de Ortega, y en los que éste con toda claridad atribuye la denominación de “Generación de 1898” a los de su edad, Azorín fingió entender que la denominación de Ortega se refería a su generación, y empezó a publicar en el diario ABC una serie de cuatro artículos bajo el título genérico de “La generación de 1898”, término ahora atribuido a quienes en 1898 habían contemplado el “Desastre” desde su juventud, es decir, no eran *teenager*, de los de diez a quince o diecisiete años, sino aquéllos de más de veinte, treinta, cuando de ellos habla Ortega ya en 1904.

Ortega, como se sabe, no protestó por el cambio de sentido que Azorín hizo del término e inmediatamente empezó a publicar en *El Imparcial* “Primeros de lo vulgar”,⁹ sobre Azorín, quien le dio las gracias, pero retuvo otro escrito, a pesar de que había empezado a imprimirse, no dejándolo así publicar el otro texto fundamental en el que se expresa sobre la generación anterior a la suya, aquellos de treinta años, en los cuales había visto una “irrupción de bárbaros”.

Pero no es éste mi tema fundamental, porque lo que me interesa es más el contenido que las denominaciones. En primer lugar quiero aludir a la importancia de la frase “la irrupción de bárbaros” con que Ortega califica a la sensación que da la aparición de los de treinta años cuando él tiene veinte. En el tomo V (p. 481) de *El Espectador*, en el último artículo que se titula “Fraseología y sinceridad”, parece Ortega hacer un balance importante del resultado de esa generación anterior a la suya: habla del “nuevo clima moral” que empezó por 1900 caracterizándose por ir contra la fraseología, prototipo de “insinceridad”. Así, frente a ésta, el nuevo clima moral se caracterizaba por la “sinceridad”, en ella las cosas se han *nudificado*, y por esa “espléndida nudificación de las cosas” “Todo ha vuelto a estar en cueros” (II, 489), ha vuelto a no ser más que lo que es; se trata, entonces, de un retorno al estado nativo. Empieza, por tanto, con la confesión de un “cinismo triunfante”, cinismo tomado en sentido etimológico, es decir, como superación o deconstrucción de los convencionalismos, de la cultura. Para Ortega esta actitud es la propia de los sindicatos. En política esa actitud es *acción directa*. Pues bien, dice Ortega —y el texto no lleva fecha, pero es de suponer que es aproximadamente de los años

1925 ó 1926—, “Por los agujeros que dejan las ‘frases’ [la fraseología] ausentes ascenderán al haz de la vida pública [...] tipos humanos que desde hace mucho tiempo estaban soterrados socialmente” “constituyendo lo que Rathenau¹⁰ llamaba una ‘invasión vertical de los bárbaros’” (II, 489 y ss.).

Ya antes, en un texto de 1920 titulado “El Quijote en la escuela”, había aludido a esta “invasión vertical de los bárbaros”, que representa el movimiento obrero (II, 283), sólo que en este texto se ve lo positivo de lo salvaje, porque ahí está la espontaneidad, la fuente de la creatividad. La frase, por tanto, no proviene de Rathenau, como pudiera parecer al lector de “Fraseología y sinceridad”, pues ya estaba en Ortega. Pues bien, la tesis fundamental del Ortega de *La rebelión de las masas* es que en éstas se da “una invasión vertical de los bárbaros”, aunque ahora la frase adquiera todo el valor de censura y reproche que antes aún no tenía. Y tengamos ahora en cuenta que al principio mismo de la correspondencia entre Ortega y Unamuno, aquél califica a los de treinta años como la irrupción de bárbaros. Efectivamente, la calificación fundamental que hará de Baroja será precisamente esa. Pero antes de analizar la relación con Baroja y Azorín, veamos muy brevemente la relación con Unamuno.

2. La relación con Unamuno

Como ya he dicho, la relación de Ortega con Unamuno es muy antigua, pues empieza en 1898, en los exámenes de Salamanca. A partir de entonces, Ortega mantendrá con Unamuno una correspondencia bastante asidua, prácticamente durante toda la vida. Puesto que he hablado de esta relación extensamente en el libro que ya he citado, no voy a dar más que los datos fundamentales, que son los siguientes: El desastre de 1898 es para todos los que entonces eran maduros o adultos la cima de la decadencia de España. A partir de entonces se piensa en la necesidad de regenerar a España. La regeneración queda formulada en general como la necesidad de *européizar a España*, de incorporarla al gran movimiento de cultura que representa Europa. Esa cultura europea termina siendo fundamentalmente la cultura alemana, es decir, la *Kultur*, cultura con K.

Ortega, que ha ido a estudiar a Alemania en 1905, se apuntará decididamente a esa *européización* de España. Y ahí interviene Unamuno de manera

polémica con Ortega, tanto en la correspondencia que ambos mantienen como en diversos artículos que escriben. La sustancia de la polémica está en que Ortega propugna la necesidad de introducir en España la cultura alemana, lo que significa incorporar la ciencia alemana. Mientras que Unamuno, adelantado a su tiempo, ha visto la *esterilidad de esa modernidad* que se sitúa más allá de la vida, que mata “a la vida y a la muerte”, como terminará diciendo explícitamente al final del libro que escribe durante esos años de la polémica: *Del sentimiento trágico de la vida*. La Modernidad que ha triunfado, al matar la vida y la muerte, seca las fuentes del sentido de la vida. Pues bien, frente a esa Modernidad, Unamuno sigue creyendo en una modernidad alternativa, la que está representada entre nosotros por San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Entonces, Unamuno propone desarrollar nuestra propia cultura como una alternativa a lo que es Europa. Nótese, de paso, la actualidad de esa polémica, que no hace sino adelantar en un cuarto de siglo las críticas que sobre todo Husserl formulará en su libro *La crisis de las ciencias europeas*, frente al resultado de la Modernidad en el siglo XIX. En cierta manera podemos decir que Ortega, gracias a Unamuno, estuvo al tanto de los problemas de la Modernidad en el momento en que fragua su filosofía.

Pues bien, el núcleo de la polémica está ante todo en qué es cultura. Los artículos de Ortega de esa época responden en gran medida a esa pregunta de qué es la cultura. Mientras está manteniendo la polémica, Unamuno está escribiendo el libro ya citado, que, después de varios avatares con el título,¹¹ por fin aparecerá a lo largo de 1912 en folletones y, a principios de 1913, como libro. Pues bien, al final del libro lanza un reto a los *européizadores*, “bachilleres Carrascos del regeneracionismo europeizante”, les llama, comparándolos con ese personaje un tanto rastrero de *El Quijote*. Entre esos “bachilleres Carrascos” está, obviamente, Ortega; él, que se veía más como el nieto esperado de Cervantes, es llamado ahora “bachiller Carrasco”. Unamuno les dice que importen la cultura con K, mejor, que la traduzcan, total para nada, porque su cultura, esa cultura, la de la ciencia, la ética, es decir, la Modernidad europea, no decide sobre los fines de la vida, es sólo una cultura instrumental. Eso es lo que significa matar la vida y la muerte, por tanto secar el sentido de la vida; no le da a la vida ningún sentido porque ella sólo puede dar instrumentos, nunca otro tipo de perspectivas.

Ortega acepta el desafío; pero en ese momento, 1912, ya no es el mismo que en lo más ardoroso de la polémica. En 1911, estando de nuevo en Alemania, ha cambiado profundamente. En 1906 y 1907, cuando estaba en Marburgo, era kantiano y por tanto defendía la alta cultura alemana, la cultura con K. Después de 1911 ya no lo es, ha salido de la cárcel de Kant y se ha abierto a la cultura inmediata, es decir, ha comprendido que detrás de los grandes ideales, de las frases, de la Cultura con K, es decir, de la *Kultur*, está la vida inmediata, esa vida inmediata que mejor que nadie sabe captar Azorín, y entonces interrumpe el trabajo que estaba haciendo sobre Baroja, y con el texto básicamente teórico de ese trabajo, el que estudia la novela como género, contesta a Unamuno, pero en gran medida DÁNDOLE LA RAZÓN; Ortega no está contra la Modernidad, pero es necesario antes saber qué es la cultura, si sólo es con K, o si hay antes una cultura con *c*, que hay que desarrollar. En todo caso hay que explotar nuestra propia forma de ver el mundo, que él ejemplariza en Cervantes, en el *Quijotismo* de Cervantes.

El texto que Ortega compone con esa orientación es su primer libro, *Meditaciones del Quijote*, que es así una respuesta a Unamuno pero desde presupuestos muy distintos a los que rigieron en la polémica inicial. La disputa, pues, con Unamuno está en la génesis concreta del formato del primer libro de Ortega.

3. Ortega y Baroja

Pero he dicho que en esa obra Ortega aprovecha un texto que había redactado como un amplio estudio sobre Baroja. ¿Qué pasa con ese escrito? ¿Qué es ese escrito sobre Baroja? ¿En qué medida tiene importancia Baroja en el pensamiento de Ortega, si es que algo se puede deducir de ese escrito? ¿Cuál fue el destino de ese texto?

La primera vez que Ortega cita en sus escritos a Baroja es en 1911, cuando ha vuelto de su último viaje a Alemania y una vez que ya ha abandonado el neokantismo, y lo cita precisamente para la reivindicación de la cultura alemana, pero le asegura que “la generación de usted y la mía y la que se anuncia, participan de este temperamento” (I, 214). Eso es de 1911. Ortega sigue con

detenimiento la novelística de Baroja, que en 1912 aborda por escrito con la máxima decisión. Como nos dice el editor que ha reconstruido el texto original del que fue extraído una parte para *Meditaciones del Quijote*, a lo largo del ensayo “Ortega alude a casi todas las obras barojianas escritas hasta 1911, fecha de la publicación de *El árbol de la ciencia*”. Efectivamente, un cuaderno de apuntes, conservado en la fundación Ortega y Gasset, demuestra que fue lector asiduo de todo Baroja.¹²

Pues bien, una vez que ya ha decidido cambiar el escrito y utilizar su parte teórica sobre la novela para la contestación a Unamuno, publica en 1913 el estudio sobre Azorín: “Meditaciones del Escorial. Azorín: primores de lo vulgar”, al que hay que añadir el artículo de 1912 sobre las *Lecturas españolas* de Azorín, y que luego comentaré inmediatamente —incluso llegó a dar a Azorín las galeradas—, iba a empezar a publicarse el texto sobre Baroja, pero lo retiró porque quizás le parecía muy duro, aunque Azorín le dice que Baroja no guarda ningún resquemor.

Pero veamos ya ese texto, que en parte salió en 1916, luego en 1928, y después, por fin, en el tomo IX, ya en los escritos póstumos, y que hoy podemos leer en la magnífica edición de I. Fox citada en la nota 5.

Voy a tratar de resaltar los puntos fundamentales, cuyo sentido es precisamente dar contenido a aquella frase con que Ortega calificó a los de la generación de treinta años cuando él tenía veinte, el carácter “bárbaro” con que Ortega en 1904 había percibido su actuación. En efecto, el principal escrito de Ortega sobre Baroja es una reflexión profunda sobre la actitud de esa generación que tenía treinta años cuando él tenía veinte y que entonces le dio la impresión de estar constituida por unos bárbaros.

Precisamente esta calificación, con la que Ortega operará a lo largo de los años y en algunas de sus obras principales, aunque sea con sentidos diferentes, obliga a Ortega a reflexionar sobre lo contrario, sobre la vida de la cultura frente a la vida bárbara, lo bárbaro frente a lo culto. Así barbarie y cultura, con sus diversos matices y valoraciones, positivas y negativas según los momentos, arrancan de lo que representaba la generación de treinta años en 1904. Y justamente el prototipo de esa actitud bárbara es Baroja. Toma de Baroja su última novela, que había salido en 1911, *El árbol de la ciencia*, la historia de Andrés Hurtado, aunque, en realidad, el protagonista Andrés Hurtado, mé-

dico como el propio Baroja, es, en primer término, el propio Baroja; luego es, lo dice expresamente (MLA, 135), un grupo de escritores que comenzaron a publicar en 1898. Es un poco “el logaritmo de la época” (MLA, 143). Y a todos esos autores “Unamuno, Benavente, Valle-Inclán, Maeztu, Martínez Ruiz, Baroja...” les llamará a su entrada en la escena pública “una irrupción insospechada de *bárbaros* interiores” (MLA, 139). Pues bien, ante todo, el protagonista, Andrés Hurtado —que es el propio Baroja— es un precursor, y por eso está inadaptado a su momento, inadaptado a la cultura del momento, cultura que, de acuerdo a Baroja, es el pragmatismo o, tal como lo llama Ortega, la mitología.

Varios puntos se pueden señalar en el comentario de Ortega. Primero, Baroja, para superar la cultura del momento, en la que no encaja, sintiéndose inadaptado, retrocede a la denominación simple de las cosas, a la SINCERIDAD máxima, a aquella sinceridad en la que las cosas se *desnudan*. En esta sinceridad se da también el arte. Ante todo ARTE ES SINCERIDAD, llegar al íntimo fondo de la realidad, y Baroja hace eso mediante el balbuceo. Segundo, en la situación en que está nuestro país, España es un gesto vacío, vacío, un puro ademán, pueblo sin ideales, porque los ha metido en la realidad. Cree que es lo que no es, y eso es un ademán alucinado.

La denuncia que Valle Inclán hace respecto al teatro de Echegaray, que era un pésimo escritor, representaba una conmoción para el sistema. La nueva sensibilidad que estaba surgiendo aparece como una escisión, como un rechazo total de esa “España del ademán”. La España fuerte que se buscaba no podía salir de la vieja España (MLA, 141). Se imponía, así, una barbarie redentora. Su acción es por tanto negativa, crítica, llena de improperios, de agresión, de rebeldía. Pero justamente por eso son aún débiles; salen del incendio de la España vieja y andan buscando otro albergue. Por tanto su acción es negativa.

En tercer lugar, hay que fijarse en la estrategia artística de Baroja, que es la siguiente: el mundo de la España vieja es el mundo de la farsa. Frente a la farsa él propugna la sinceridad. Precisamente en este texto expone Ortega su teoría de la cultura, la cultura como cauce de la vitalidad. Como la cultura española ha ahogado la vitalidad, es necesario deshacerse de la cultura y volver a la vitalidad, volverse a sumergir en el hombre salvaje u orangután que somos.

Así, hay que hacerse cínicos, en sentido etimológico, por eso es Baroja el *can*. Hay que desvestirse de todos los hábitos culturales, romper el hilo de todos los convencionalismos, de todas las convenciones porque todo, en la cultura española, es farsa (MLA, 146). La sinceridad es la nueva tabla de salvación (MLA, 147), por eso cita Ortega de *El tablado de Arlequín*, “breviario del barojismo”:

Yo creo posible un renacimiento en la vida. Creo que sin el peso de las tradiciones podría ser nuestra existencia más enérgica. Creo que podríamos gastar más decentemente las fuerzas de la vida. Ese debe ser nuestro deseo: agotar todos los instintos, derrochar todas las energías, tenemos que reivindicar nuestro mundo de deseos, etcétera (MLA, 147).

Está claro que con estas ideas, con estos principios, los libros de Baroja son “ladridos a unas ruinas hediondas” (*Idem.*). Lo de los “ladridos” encaja muy bien porque son las expresiones del perro, del can, de Baroja el cínico, pues, frente a la farsa, se trata de la sinceridad, que se manifiesta por la técnica del *improperio*. Ahí se puede ver la individualidad de Baroja (MLA, 152).

Pero, y es el cuarto punto, hay que asumir la escasa capacidad expresiva de matices que tienen los improperios. Precisamente el carácter tan poco concreto y tan fuerte de los mismos que lo hacen escasamente apto para la literatura. Y en conclusión, su uso como técnica muestra la escasa voluntad artística de Baroja. Baroja no escribe en última instancia por amor estético (p. 153). Además, el improperio es una palabra que lleva una excesiva carga afectiva, por eso es “síntoma de la regresión de un vocabulario hacia su infancia” (MLA, 155). En realidad, en el uso de improperios se hace manifiesta una especie de *histerismo* español, el ir salpicando el lenguaje de afectos descontrolados: “cada palabra es un jaulón donde aprisionamos una fiera” (MLA, 160).

Junto al improperio, en general la forma barojiana de escribir es siempre contra alguien: “Baroja eriza las páginas de sus libros entorno a sí mismo como un erizo con púas” (MLA, 161). Eso es lo que le viene a decir expresamente Lulú a Andrés Hurtado, con quien se casará, que es un erizo porque está preocupado de su propia defensa (*Idem.*).

Según Ortega, a Baroja le falta, en general, la plenitud o intuición que parece necesaria para la obra poética. Baroja, dice Ortega, no ha conseguido “suscitar en torno” a sus personajes las condiciones de vida para que se nos

hagan patentes sensiblemente (MLA, 126), y ésta es la condición del arte, como la acababa de definir en *Adán en el Paraíso*. Antes que plasmar plásticamente la vida de sus personajes, Baroja más bien los definiría (MLA, 125). Y el arte, la novela no debe definir sus tipos sino mostrarlos, como nos dirá más adelante en su “Idea de la novela” (O.C. III, 391 ss.). Pero en todos los personajes de Baroja hay una nota común: “La energía bárbara de hombres que rajan la costra de la sociedad a fin de salir al aire libre” (MLA, 162).

Este es su tema general. Por eso bajo su aparente escepticismo tiene fe Baroja en algo, en lo silvestre que perdura en el hombre. *Y en todo lo que se cree se cree lo mismo* (MLA, 165) dice Ortega de pasada, en una frase que, como la de la irrupción de los bárbaros, en adelante se hará presente en el núcleo de la teoría del conocimiento orteguiana. El conocimiento es una fe que lleva en sí la confianza en lo conocido como algo existente. El conocimiento es confianza. Esta perspectiva barojiana es fundamental. Ortega mantendrá esta frase del libro de Baroja *Aurora Roja* a lo largo de toda su vida, ya que además encontrará plena fundamentación para ello en las *Ideas* de Husserl que Ortega leerá poco después de haber escrito el texto sobre Baroja.

Pero, si en Baroja no hay voluntad estética, ¿quiere ello decir que en el novelista vasco no hay arte? Así llegamos al quinto punto. Y a este respecto Ortega es claro y contundente: porque, a pesar de todo, en BAROJA HAY ARTE, a pesar de la inadecuación entre su sensibilidad, lo que él quería, proponer personajes vitales que sean centros de vitalidad, y la realidad, aquello que le sale, las novelas en las que estos personajes no hacen más que charlar, charlar y teorizar (MLA, 165). De acuerdo a esta realidad *Aurora Roja* es más bien un manual de Derecho político. Pero de todas maneras Ortega ve a Baroja “movido por un sincero y admirativo afecto» (*Idem.*), para completarse en el trato con personajes silvestres. A Baroja no le inspira el arte sino la filosofía, le interesa la constitución de la sociedad en que vive. Ese es el problema de Baroja, la sociedad (MLA, 166). Baroja “quiere romper los moldes sociales en que se tiene que encauzar el individuo. Lo que caracteriza a Baroja es el anhelo de unas maneras más complicadas y múltiples convivencia”. Baroja parece invitarnos a que “lubriquemos nuestros usos y conquistemos nuevas costumbres” (MLA, 172).

Las novelas de Baroja, dada la flagelación de la sociedad que en ellas hay, serían del género picaresco (*Idem.*). Aunque junto al “puro apicaramiento hay

también fuertes ímpetus”, es decir, no es sólo arte de copia, como será la novela picaresca, sino que une la crítica y el momento dinámico, pícaro e ideal, pero es más pícaro que ideal. Por eso su héroe es el vagabundo, un fugitivo de las costumbres, que iba atravesando los ambientes como cuadros de viajes. Esto es contra la intención de Baroja, que querría mostrar cómo el medio es el lugar de las personas.

Es cierto que Baroja fracasa en sus intenciones estéticas. Esto no quiere decir que en Baroja no haya una intención estética, pues su obra está llena de intenciones estéticas, pero la promesa no llega a hacerse tangible (MLA, 179), no podemos quedarnos en la obra, que nos despide a su autor, es decir, no muestra su independencia, pues trata de salvarse en la realidad del autor (MLA 180).

Pero no todo en ella nos lleva al autor; y eso es un principio fundamental de la estética, que los elementos se mantengan por sí mismos, lo que había dicho de crear las condiciones de la vida de los personajes. Entonces ¿a quién remiten? ¿Quién los ha hecho? ¿Quién ha sido el autor de esos personajes? Y aquí contesta Ortega con una frase que también va a marcar ampliamente su pensamiento, el autor es el artista, el *yo artista* que nada tiene que ver con la persona concreta que va y viene por la vida. De éste recibe el artista lo que fue hecho, lo que ya está en su época, y ahí empieza el yo artista. Así la obra es resultado de dos autores, la época, de la que es representante el *yo-no artista*, la persona ordinaria, y el *yo artista*. Baroja es un caso ya de inspiración del siglo XX pero que ha fracasado, que ha naufragado en el siglo XIX. Eso es lo que ve Ortega en él, sincerismo, pues por él, lo que aparece es el hombre-circunstancia.

La sinceridad es condición del arte, no su constitución. No es tan fácil como quiere hacer ver el cinismo, es difícil captar el yo integral, en realidad lo que hay que hacer es buscar, organizar nuestras personas. La sinceridad es constructora (MLA, 189). Venimos al mundo a hacer cosas. El protagonista de *El árbol de la ciencia* es Baroja, que no se ha preparado para la lucha contra el medio, que por fin lo aniquila. Así hace Baroja, que siendo enemigo del ambiente, se alimenta del ambiente y éste lo envenena. El deseo de escribir novelas es lo que encorsetaba a Baroja. Ortega estima al autor, pero piensa que sus libros son fracasos ¿Qué es lo que fracasa en Baroja? Porque hay una intención

germinal, un principio de vida que ha sido mutilado en la cuna y eso es lo que hay que salvar de Baroja.

4. Ortega y Azorín

Empecemos para nuestro comentario aludiendo de nuevo a ese hecho, que ya hemos visto al comienzo, de en qué medida Azorín se apropia de la denominación que Ortega hiciera de “generación de 1898”, referida a su propia generación, la que luego se conocerá como la del 14, para atribuirla a los que en esa fecha ya estaban escribiendo. Ortega no protesta para nada, se calla. ¿Por qué? Primero, Ortega sabía que los autores más cercanos a Azorín, a saber Baroja y Maeztu, el llamado “clan de los tres”, compartían básicamente el diagnóstico de los problemas de España hecho por él mismo. En *Troteras y danzaderas*, Ramón Pérez de Ayala, en el delicioso capítulo sobre la conferencia de Raniero Mazorral (Ramiro de Maeztu) (ob. cit. pp. 292-306) relata el tema de la conferencia: que “España no había entrado aún en la comunidad de las naciones civilizadas; que civilización era sinónimo de cultura, de objetividad científica, y tanto valía decir cultura y ciencia como Europa, por donde si España pretendía salvarse debía incorporarse a la cultura, europeizarse...”, todo ello “una canción vieja”, pues “Las ideas y emociones de esta conferencia eran obra de Tejero” (*op. cit.*, 296 ss.).

Segundo, frente a la nómina de autores propuesta por Azorín, Ortega no puede reivindicar su nómina, porque en su generación no hay aún nómina, sólo puede, y muy relativamente, reivindicar su nombre o el de algunos creadores de su edad, pero realmente eran muy principiantes. Tercero, por la novela de Pérez de Ayala, sabemos que ya entonces, febrero de 1913, se reconoce el liderazgo de Ortega, quien, bajo el nombre de Antón Tejero, es presentado como el “jefe inspirador de la juventud culta”.¹³ Ortega había arrastrado, se dice en la citada novela, a la zaga de su persona y doctrina, una “mesnada de ardorosos secuaces” aunque su obra “apenas si llegaban a dos docenas mal contadas de artículos”.¹⁴ Poco podía Azorín contra esto, pero tampoco estaba Ortega en condiciones de reivindicar nada menos que ser el portaestandarte de una generación. En realidad Ortega no termina de publicar su interpreta-

ción de Baroja, porque en ella hay juicios tal vez excesivamente arriesgados, cuando ya han sido ganados para la causa. Él tiene las ideas claras, esa generación, los que 1898 eran ya maduros, tenían hecha la vida y emergieron con un afán destructor. Frente a los más jóvenes representaban para Ortega la vertiente negativa, bárbara, pero que no eran capaces de exponer propuestas positivas.

Como dice Cacho Viu, “Ayala, que no tenía por qué guardar esa prudente reserva” (*op. cit.*, 153), sí entendió “la tarea de la recién bautizada ‘generación de 1898’[...] circunscrita al ‘estadio previo’ de la ‘destrucción’ de los valores vigentes en la España de fin de siglo sin que llegara en ocasión alguna a proponer ‘valores sociales, valores que futuridad, no valores personales’”.¹⁵ Pero es que además, si repasamos la realidad de lo que será llamado “La generación de 1898”, o después “Generación del 98”, cuyo núcleo sería el “grupo de los tres”, que intentaron formar una asociación en 1902, en realidad no pretendían más que hacer de puente para hacer llegar al pueblo los conocimientos de la ciencia en general. En última instancia, esa generación no puede ofrecer nada al país, sólo le cabía airear su propio desconcierto. Ortega captó muy bien esa situación y la expone en su trabajo sobre Baroja. Ortega entiende perfectamente la situación de esa generación y está convencido de que tiene que atraerlos hacia el pensamiento de un proyecto de reconstrucción de España. Así Ortega quiere ejercer, o apunta a ello, un liderazgo intergeneracional, integrando a los miembros de la generación finisecular.

¿Qué pasa con Azorín? En 1907 Azorín era diputado conservador. Dos años después Ortega le reprochará dirigir su pluma “a avivar las más bajas pasiones de la sociedad española: la inercia mental de las clases acomodadas, ola codicia capitalista y la vanidad aristocrática de quienes no son aristócratas ni de alma ni de nación” oral. Pero en 1911 le halaga diciéndole “aquel admirable escritor desaparecido hace cuatro años” (O.C., I, 200), es decir, cuando fue elegido diputado. En 1912, Azorín publica su libro *Lecturas españolas*, en el que parece asumir los principios de ideas propias de la generación nueva, a saber, que los males de España estaban en la falta de Modernidad. Sobra decir que Ortega se apresuró a comentar el libro de Azorín, en un bello artículo (O.C., I, 239 ss.) que, en mi opinión, es decisivo para la formulación definitiva del pensamiento de Ortega, pues en ese artículo aparece con plena claridad la *teoría estética* de Ortega, puesta aquí a prueba con bastante eficacia, y que luego

se continuará en una ampliación de los análisis de Azorín, que a mí me parece muy importante, porque en esa ampliación trasparece una preocupación fundamental de Ortega, la necesidad de EMPEZAR POR LAS COSAS MÁS INMEDIATAS y más pequeñas.

Dos son pues los temas fundamentales orteguianos que aparecen en los comentarios sobre Azorín: la teoría estética de Ortega y la necesidad de fijarse en lo más nimio y pequeño de nuestro alrededor. Y justamente en ese detenimiento moroso fijará Ortega la definición del héroe, primera negativa, héroe es el que desprecia lo inmediato, porque busca lo ideal; pero enseguida, héroe verdadero será el que es capaz de buscar el nervio divino en lo más nimio, como hace Azorín. Es cierto que la confrontación o el contacto de Ortega con Azorín tenía que mantenerse relativamente ambiguo e incómodo, porque su colaboración con los conservadores tenía que resultarle a Ortega un poco descorazonadora y desazonadora. En definitiva, Ortega no puede callárselo cuando quiere comentar *Lecturas españolas* de 1912. Para Ortega el libro es una especie de arrepentimiento y no le reprocha ser conservador, sino empeñarse entonces en decir que dos mas dos son cinco (I, 240).

Pero ahora a Ortega le interesa ya el comentario del libro. Mas antes de exponer ese importante comentario, creo que es preciso aludir a algo muy relevante en relación a la crítica literaria y que Ortega lo ha dicho ya en su trabajo sobre Baroja: se supone que se ha leído el libro: “yo supongo que antes de estas páginas se ha leído la novela y, en general, se ha leído la obra de Baroja” (MLA, p. 120). La crítica literaria no puede ser nunca una suplantación de la obra poética, toma de ella todo su jugo. Esto, que es válido para Baroja, lo es mucho más para Azorín, porque sin la lectura es muy difícil percatarse de lo que Ortega llamara “El mecanismo estético de Azorín” (I, 241). Pues bien, es fácil explicar ese “mecanismo estético”, en Ortega además será una teoría clásica suya, aunque desgraciadamente bastante mal entendida. En el “Ensayo de estética a manera de prólogo” está explicado este mecanismo mediante la explicación de cómo funciona una metáfora. Aquí lo aplica al texto de Azorín, pero si no se conoce el texto de Azorín, no se capta lo que Ortega dice.

En efecto, hay que centrarse en la lectura de Azorín; hay que leerlo y eso significa recogerse en la lectura. Es un error, bastante extendido por otro lado, pensar que la experiencia estética se da de cualquier forma, en cualquier lugar

y en cualquier momento. En esto Azorín es patente, sólo que posiblemente Azorín mismo es capaz de las condiciones de la experiencia estética: su estilo literario, a poco que uno se detenga en él, es como una ruptura con el mundo de la vida ordinaria. Y aquí tenemos una primera condición de la experiencia estética: la ruptura con el modo de la vida ordinaria, el abandono del yo ordinario, del yo de la vida de las preocupaciones cotidianas. Desde las preocupaciones cotidianas no se puede disfrutar del arte.

Pero lo que hace Azorín con su estilo es introducirnos en ese otro mundo, el del arte, que justamente no es el de la vida ordinaria. Leamos *La ruta de Don Quijote*, o *Lecturas españolas*, por no citar el ya muy depurado y posterior a los años de los que estamos hablando *Una hora de España*. ¿Qué notamos en una lectura de las obras de Azorín? Que el movimiento de las cosas se *suspende*; que la postura en que el escritor las sorprende se perpetúa, como el gesto de la Infanta de *Las meninas* queda suspendido en la eternidad. En Azorín el tiempo queda suspendido, en un artificio análogo al de la pintura. Las cosas comienzan a vivir “una existencia virtual, viven sin vivir en sí” (*Idem.*) Pero, dice Ortega “en un perenne eco sentimental” (I, 240). Esa suspensión del tiempo produce el eco sentimental. Azorín reduce el pasado y el futuro a una sola dimensión, el presente. Todo esto está en el presente. En esa actitud de presente, presente incluso literario, porque la frase corta, como una melodía sencilla de notas armoniosas que se suceden pero cerradas en sí mismas, hincha el presente, produciendo una sensación, un sentimiento muy especial que sólo quien lee a Azorín lo experimenta. A mí me impresionó personalmente la lectura de *Una hora de España* a mis catorce años. De ese recuerdo se nutre mi vivencia de la sublimidad de la experiencia estética.

Azorín describe un mundo paralizado y esa paralización que es una paralización del tiempo, se realiza también mediante la repetición de frases y de motivos que saltan en sus obras en seguida. No es posible comprender esto sin leer a Azorín. Esta estrategia, que aquí comenta Ortega, será convertida muy pronto en la teoría fundamental del arte, porque el arte produce su efecto precisamente de ese modo: suspendiendo la realidad ordinaria para, de esa manera, ponernos ante el valor sentimental de las cosas. Para Ortega todo tiene un valor sentimental. Y yo creo que ya depende del artista qué cosas trata, una vez suspendida su conexión con la realidad, para que en ellas apa-

rezca el valor sentimental que constituye la sustancia de la experiencia estética.

Pero la experiencia estética no es sólo un disfrute, un gozo por la envoltura de gozo que se produce en el alma de la experiencia estética. La experiencia estética es también un modo de conocimiento, que nos lleva a la intimidad de las cosas. Y de nuevo esto está a la vista en el libro de Azorín. Yo haría de estas *Lecturas españolas* de Azorín una lectura obligatoria en la historia de la literatura española en bachillerato; porque aparte de producir la experiencia estética sublime, nos da a conocer unas ideas básicas para la historia, la historia desde el problema radical. Pero el problema radical está en la preocupación por algo. El corazón, es decir, un sentimiento, es el órgano problemático. La historia desde un problema radical es la historia desde una pregunta llena de sentimiento, de preocupación. Y la pregunta fundamental en esa hora es dónde está España, cómo han sentido los escritores españoles esa pregunta, Cadalso, Castela, etcétera. Azorín rastrea en la historia de las letras españolas el problema de España y con su técnica estética nos lleva a la intimidad más íntima del problema de España.

Aún me quedaría, para terminar, aludir a otro aspecto de la técnica de Azorín que Ortega resalta, el fijarse en un mínimo hecho humano, sujetarlo con pinzas, destacarlo en primer término sobre el fondo gigante de la vida y hacerlo reverberar al Sol. Esos hechos humanos son los momentos angustiosos, las alegrías, lo más propio de la vida, eso que la ampulosa filosofía de la historia olvida. Azorín se queda en la vida inmediata, que para cada uno es lo primero, se fija en la vida inmediata de este pueblecito, de un escritor, lo que primero resalta de un paisaje. De ese modo Azorín puede acercarnos a las emociones de otros hombres, así podremos “columbrar” si el mundo camina “hacia una cordial satisfacción o perdura idéntica la distancia entre los anhelos y realizaciones”, como se pregunta Ortega (II, 164; MLA, 316).

Yo creo que una de las ideas fundamentales de Ortega, la idea de que cualquier menudencia del universo está atravesada por un logos, por un sentido, por un nervio divino, está en íntima conexión con el modo de trabajar estéticamente de Azorín.

Tenemos, por tanto, que sacar la conclusión de que ideas fundamentales de Ortega se fragan literalmente en su contacto sobre todo con Baroja y Azorín. Y no son ideas marginales de su filosofía, sino ideas que van a constituir pila-

res sustanciales de su filosofía a lo largo de su vida. De ahí que la lectura y consideración de ambos autores sea una exigencia ineludible para entender a Ortega.

Notas

1. El texto de este artículo procede de una conferencia de 1998 pronunciada en un curso de verano dirigido por D. José Romera, a la sazón Decano de la Facultad de Filología de la UNED, curso organizado para conmemorar justamente el centenario de la discutida “Generación”. Agradezco al profesor Romera por su generosidad en la invitación. Dos años antes había pronunciado en el mismo lugar la conferencia sobre la relación entre Ortega y Unamuno. El libro aludido salió en la editorial Tecnos el año de 1998.

2. El texto procede de una conferencia que, en 1998, dio el autor en el Curso de verano organizado por el profesor José Romera, a la sazón Decano de la Facultad de Filología de la UNED, para conmemorar justamente el centenario de la discutida “Generación del 98”. Agradezco al profesor Romera por su generosidad en la invitación.

3. Como se dice en el trabajo de Antonio García Berrio preparado para conmemorar el IV Centenario del Quijote “Ortega, meditador ‘circunstancial’ del *Quijote*”, en Revista de Occidente, n. 288, p. 108.

4. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1997.

5. *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Madrid, ed. Laureano Robles, Ediciones El Arquero, 1987, p. 30 ss.

6. *Op. cit.*, carta II, p. 33.

7. “Moralejas” en *Helios* 2, (diciembre de 1903), pp. 607 ss. La cita la tomo de Vicente Cacho Viu, *op. cit.*, p. 110 ss. y nota 78. El texto entero lo dio a conocer Noé Massó, en su tesis doctoral *La imagen del ser humano en el joven José Ortega (1902-1916)*, que tuve el honor de dirigir, y que se presentó en 2000, obteniendo sobresaliente *cum laude*, tesis que esperamos sea publicada cuanto antes, porque en ella se hace una revisión, de momento definitiva, de la mocedad de Ortega. Esta referencia está tomada de la página 46, que cita la primera “moraleja” de las dos que escribió Ortega y referida al principio de la nota publicada en el Revista *Helios* en 1903.

8. *Op. cit.* p. 97, 103 y 105. Cacho Viu elabora la categoría en el modelo de lo que pasa en Francia, con motivo de la derrota de 1870, y luego en Grecia en 1897, “en su contencioso con Turquía por la isla de Creta”. Todo la descripción en los § 29-31.

9. “Azorín o primores de lo vulgar” salió en *El Espectador II*, por tanto en 1917; Ortega dice que lo escribió en 1916, incluso el texto empieza por un comentario de su viaje a Argentina en 1916. Sin embargo ya en 1913 aparece el título “primores de lo

vulgar”. Cfr. Nota de Inman Fox, en Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, (en adelante MLA), Edición de I. Fox, Castalia, p. 307, donde se habla de que el 24 de febrero, 17 y 31 de marzo, aparecieron en *El Imparcial* una serie de Ortega con el título “Meditaciones del Escorial, Azorín o primores de lo vulgar”.

10. Rathenau era Ministro de Industria en la República de Weimar, y la actuación de los sindicatos le merecía esa calificación.

11. Varias veces comenta Unamuno a Ortega que está escribiendo el *Tratado del Amor de Dios*, que es el que luego titulará definitivamente *Del sentimiento trágico de la vida*. Ver Epistolario completo Ortega-Unamuno, edición de Laureano Robles, Madrid, Ediciones El Arquero, 1987, pp. 39 (carta III), 50 (carta VII), y 86 (carta XIX).

12. Ver MLA p. 161, nota.

13. Cfr. Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Editorial Castalia, p. 297.

14. Cfr. Pérez de Ayala, *op. cit.* p. 184, y nota 262.

15. Las palabras entre comillas proceden de Pérez de Ayala, “Los nuevos valores franceses”, *El Imparcial*, 26 de junio de 1913. En Cacho Viu, 154, nota, 106.