

INMACULADA BALLANO OLANO

LA RESPUESTA DE ORTEGA Y GASSET ANTE LAS INCITACIONES DE LA LITERATURA FRANCESA

El título de la presente comunicación puede parecer pretencioso y muy probablemente lo sea. Y es que proponerse cierta sistematización de la respuesta de Ortega ante las diversas incitaciones que le llegaron de la literatura francesa, aun estableciendo límites y resaltando lo más significativo, impone algunas exigencias previas: de un lado, precisar el papel concedido en su obra a lo literario y a la literatura; y de otro, acercarse a lo que fue, en términos generales, la presencia de lo francés en sus escritos. Bien mirado, una u otra tarea rebasaría sin duda el limitado marco de una comunicación y, sin embargo, nosotros queremos ir aún más lejos. Excútese, pues, en lo posible la osadía, pero permítasenos correr el riesgo de intentarlo.

La literatura, como práctica personal y también como ejercicio de lectura y meditación, fue desde muy pronto sentida y cultivada por Ortega. En medio de una circunstancia familiar propicia, hijo de José Ortega Munilla y Dolores Gasset, ambos pertenecientes a círculos muy representativos de la cultura y la política de la Restauración, vino al mundo —como él acostumbraba a decir— «sobre una rotativa». Rodeado de escritores y libros, tuvo a su disposición muy pronto las más reputadas tribunas públicas y desde sus primeros artículos de juventud, aparecidos en *Vida Nueva*, *La Lectura* o *El Imparcial*, descubrimos en él no sólo la vocación del escritor preocupado por la riqueza estética de su propia prosa, sino también una sintomática inclinación por lo literario. No es casual que dichos artículos tengan como motivo reiterado obras de nuestra propia literatura o de la extranjera¹.

Hay, pues, una acusada inclinación hacia este campo, que Ortega sabe hacer suya desde dentro. Alfonso Reyes dijo hace años que en él coexistían una afición oficial —la cátedra, la filosofía— y otra personal: «La personal es la literatura»²—, y por su parte declaraba preferir esta última. Lo cierto es que Ortega no escribió filosofía de un lado, y de otro literatura; hizo literatura para apoyar su meditación filosófica. Por este motivo podemos hablar de su peculiar «estilo», un estilo que va más allá de la estética y de la psicología y se convierte,

¹ «Glosas» *Vida Nueva* (1 de diciembre de 1902); «*La sonata de estío*, de don Ramón del Valle-Inclán» *La Lectura* (febrero de 1904); «El poeta del misterio (Maeterlinck)» *El Imparcial* (14 de marzo de 1904); «El rostro maravillado (sobre el libro del mismo título de la condesa Mathieu de Noailles)» *El Imparcial* (25 de julio de 1904); «La ciencia romántica (sobre el *Diccionario del Quijote*, de Julio Cejador)» *El Imparcial* (4 de junio de 1906).

² Alfonso Reyes, «Apuntes sobre José Ortega y Gasset» en *Obras Completas*, vol. IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1956 (págs. 258-265), pág. 261.

según explicaba Julián Marías, en el «supuesto básico de toda filosofía»³, en una «instalación», en ese «temple» desde donde se tiene la «primera vivencia y la primera interpretación de la realidad». El estilo es todo eso y también forma y continua selección de temas; es, en suma, decir algo de una peculiar manera ajustada al proyecto vital del autor. En este sentido, es extraordinariamente fácil reconocer la prosa de Ortega, todo él está presente en cada fragmento, con la apelación directa, dramatizada, los golpes de efecto fruto de una novedosa derivación de las palabras, del empleo tanto de cultismos como de popularismos o vulgarismos, con esa profusión de imágenes y metáforas y hasta con la ironía que le es tan propia.

Tales recursos nunca son gratuitos. Son, repetimos, el soporte que permite, que facilita la meditación filosófica, cuyo fin será siempre en Ortega revelar las mil facetas de la realidad, asegurar y multiplicar las reverberaciones de las cosas. En definitiva, dirá Julián Marías:

(...) si se trata de que dé el sol reverberaciones en las cosas, es esencial el brillo y el color; no servirá el mortecino señalar las cosas con un puntero escolar. El desvelamiento de la realidad, su patentización, no se consigue sino desde un cierto temple adecuado, y resulta a última hora que tiene que ser un «temple literario». La consecuencia inesperada es que la actitud «sobria», «fría», «objetiva», que parece propia de la ciencia, es menos científica. Sólo se descubre —sólo se manifiesta la verdad— haciendo refulgir y acaso arder las cosas. En un escrito de reflexión sobre su propia vida, dijo Ortega algo que me parece una de las más hondas e importantes verdades que ha enseñado: «la dentadura con que se devora una cultura se llama entusiasmo» («Prólogo para alemanes» 1934). Por esto dije antes algo que pudo parecer injustificado e inverosímil: que sólo con literatura se puede lograr cierta precisión superior, que para hacer precisión verdadera no hay más remedio que hacer literatura⁴.

Desde semejante perspectiva, bien merece la pena bucear por los escritos del filósofo y entreabrir la puerta de sus gustos, inclinaciones y afinidades en el terreno de la creación, persuadidos, desde luego, de que Ortega, como lector y en su ejercicio de la crítica literaria, opera siempre tomando distancia y relativizando el fenómeno literario; no busca nuevos recursos para su prosa, ni el goce puramente estético, busca el sentido vital que ilumina cada obra. El suyo será siempre un intento por interpretar y explicar al hombre creador en su circunstancia concreta, al tiempo que ello bien puede convertirse en luz para el hombre de hoy.

En síntesis, tratándose de crítica literaria, se conjugan en sus escritos dos conceptos básicos propios de su filosofía: el perspectivismo y la teoría de la circunstancia. Al respecto, su perspectiva, según ha indicado López Morillas, es siempre relativa. Más allá de la singularidad de cada texto, se busca su carácter genérico, «los numerosos puntos de relación que lo determinan», creando todo un contexto de posibilidades interpretativas múltiples —eterno principio del comparatismo—. Por eso, su idea de los géneros subvierte no sólo la antigua poética, sino también la oposición de Benedetto Croce. Ortega acepta la existencia de los géneros literarios en tanto en cuanto «encarnan y dan sentido estético a un aspecto de lo humano»⁵, en una determinada situación histórica, con su propio temple y hondura vital que es, al fondo, lo que interesa. La literatura así ciertamente se instrumentaliza, pero no en sentido negativo, pues brinda al crítico la posibilidad de sacar a la luz cuanto la obra encierra de pleno significado humano e histórico.

El tiempo fue testigo de la evolución de Ortega hasta llegar a esa idea de la crítica como «potenciación» de la creación literaria. En ciertos aspectos, es casi un vuelco el que se opera desde sus primeros escritos cuando se trataba de «clavar en la frente de la cosas y de los hechos un punzón blanco o un punzón negro»⁶. Al llegar a las *Meditaciones del Quijote* (1914), el cambio es evidente, aunque ya antes, en 1909, pudo escribir:

³ Julián Marías, *Ortega. Circunstancia y vocación*, Madrid, Alianza, 1983 (1.ª ed. 1960), pág. 251.

⁴ *Ibid.*, pág. 266.

⁵ J. López Morillas, «Ortega y Gasset y la crítica literaria» en *Intelectuales y espirituales*, Madrid, Revista de Occidente, serie *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7. «Época contemporánea; 1914-1939», Dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, Grijalbo, 1984, págs. 40-47. (A partir de ahora citaremos de esta última edición).

⁶ *Vid.* «Glosas» (1902). Los pasos intermedios de esta evolución han sido explicados, entre otros, por Emilia de Zuleta en *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1966, págs. 302-303.

La verdadera crítica consiste en potenciar la obra o el autor estudiados, convirtiéndolos en tipo de una forma especial de humanidad, y obtener de ellos, por este procedimiento, un «máximo de reverberaciones culturales»⁷.

Ahora, en la Introducción a las *Meditaciones*, hallamos los planteamientos clave de su pensamiento. Repite, en estas páginas: «Yo creo que no es misión importante de la crítica tasar las obras literarias, distribuyéndolas en buenas o malas. Cada día me interesa menos sentenciar; a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante»⁸. Ser su amante porque precisamente el filosofar, toda reflexión sobre los hombres, las ideas o las cosas será para Ortega un ejercicio amoroso, una labor afirmativa, constructiva, enriquecedora.

La crítica no es biografía —dirá— ni se justifica como labor independiente si no se propone completar la obra. Esto quiere decir, por lo pronto, que el crítico ha de introducir en su trabajo todos aquellos utensilios sentimentales e ideológicos merced a los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la obra, que sea posible. Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura⁹.

Crítica, pues, afirmativa y también intensamente personal¹⁰. En su opinión, en el ejercicio crítico siempre va implícito un forcejeo afectivo. Según pasan los años y su pensamiento de madurez se va conformando, se advierte que los cánones con que se juzga una obra literaria son los llamados por él «íntimas ponderaciones», que llevan a aceptar o rechazar, por motivos primordialmente sentimentales, una creación o manera literaria determinadas. Juan López Morillas, a quien volvemos a citar, se refería a ello empleando las palabras del propio Ortega y Gasset.

«Cuando hemos leído ya mucha literatura —nos confiesa Ortega— y algunas heridas en el corazón nos han hecho incompatibles con la retórica, empezamos a no interesarnos más que en aquellas obras donde llega a nosotros, gemebunda e hiriente, la emoción que en el autor suscita la existencia.» Rebasada la latitud de los treinta, Ortega se contentará con espigar en el ancho campo de lo literario aquellas obras por las que siente una inclinación cordial. Y naturalmente, esas obras son las que pueden servir de ilustración o apostilla a alguna fase de la visión orteguiana del mundo¹¹.

Los ejemplos a este respecto son abundantes. Una y otra vez sus comentarios sobre escritores españoles son un medio para entender el siempre acuciante «problema de España». Los escritos sobre Baroja y «Azorín» resultan especialmente significativos. Lo son de la misma manera sus meditaciones sobre algunos autores franceses, que él privilegia entre los muchos a quienes leyó.

Vayamos por partes. En efecto, las lecturas francesas de José Ortega fueron abundantes y en todo tiempo. Bien podemos decir que lo francés, a juzgar por los testimonios de sus escritos, ocupa junto a lo alemán un lugar privilegiado en su formación, aunque a menudo esto último suele eclipsar lo primero, dada la confesada admiración hacia el espíritu y la capacidad teórica alemanas.

Como es natural, puestas frente a frente Alemania y Francia, en la apreciación orteguiana pesan consideraciones de orden no sólo literario. Se acerca al país vecino desde diferentes

⁷ *Renan en Obras Completas*, 12 vols., Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, vol. I, pág. 453.

⁸ *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, Ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987, pág. 69; o en las *O. C.*, vol. I, *cít.*, pág. 325.

⁹ *Ibid.* (Ed. de E. Inman Fox), pág. 65.

¹⁰ *Vid. O. C.*, vol. II, *cít.* Nota a la pág. 100: (...) las obras de arte, como todo lo que es objeto de valoración, son sometidas a dos ordenaciones o jerarquías distintas: una, según sus rasgos objetivos; otra, según nuestra personal preferencia. Y ambas son perfectamente confortables...»

¹¹ *Op. cit.*, pág. 45.

perspectivas: la de la raza, la psicológica y la de su historia cultural o social. Julián Marías y, antes, H. Juretschke nos ayudan a dilucidar y perfilar esta aproximación. Intentaremos por nuestra parte precisarla algo más. Le mueve a Ortega un interés similar al de todos los intelectuales del último cuarto del siglo XIX; la inclinación y la deuda con Francia es común a todos ellos¹². Desde el punto de vista de la raza, distingue lo germánico y lo mediterráneo, elogiando lo primero¹³. En los años de juventud, reitera juicios sobre el estado de decadencia francés. Así, por ejemplo, en el ensayo sobre la condesa de Noailles (1904), aun siendo laudatorio, no pasa por alto el tema.

En Francia, los varones tienen roído el espíritu por la decadencia —afirma—, son casi neurasténicos, excesivamente complicados, y sus ánimos padecen de una prolongada tensión nerviosa. ¿Cómo han de ser creadores? Además, el criticismo se ha apoderado de sus cerebros y va descomponiendo sus pensamientos al tiempo que nacen, y analizando sus sensaciones y rompiendo sus placeres, y disgustándolos de sí mismos¹⁴.

Para él, como era por lo demás, opinión generalizada, los franceses adolecían de presunción y amaneramiento; una radical voluptuosidad les llevaba a desear los goces de la vida, a recrearse en los inventos ornamentales, con mengua de la sensibilidad para las «cosas mismas». Similar consecuencia había provocado a lo largo de la historia su pertinaz apuesta por el racionalismo y el clasicismo, expresión a juicio de Ortega de cierta irrealidad y frialdad. En arte, los franceses han tendido a desenvolverse siempre bajo la sombra de una norma, sin la naturalidad y la espontaneidad de la vida¹⁵.

Así le parecía y así lo formuló en diversas ocasiones. Dos artículos del año 1911 lo reflejan contundentemente, los titulados: «Aleman, latín y griego» y «Problemas culturales»; escritos con motivo de la creación en Francia de una liga para la defensa de la cultura francesa, que se siente en peligro de germanización. Las palabras de rechazo orteguiano inciden sobre lo que él considera la decadencia de la cultura francesa, porque «cultura —dice— es algo más que eso, más que la forma de las pasiones e ideas humanas; es creación de pasiones nuevas y de ideas nuevas»¹⁶. Lo contrario no podrá hacer progresar a ningún pueblo y para España nada más grave que dejarse contagiar de ello: «Necesitamos todo lo contrario de lo que Francia puede ofrecernos: cultura de pasiones y de ideas, no de formas. Necesitamos una introducción a la vida esencial»¹⁷. Su apuesta por Alemania, en este sentido, no varía al sobrevénir la Gran Guerra y situarse, como la mayor parte de los intelectuales, del lado de los francófilos. De hecho, deslinda claramente lo que es su apoyo a los aliados por motivos político-económicos, de otras consideraciones de tipo cultural o estrictamente literario. A partir de 1914, no cesan las muestras de descrédito hacia la cultura francesa, a pesar de ciertas declaraciones entusiastas a favor de la «gloriosa Francia»¹⁸.

En el terreno de lo literario, la tendencia es la misma porque, además, las últimas corrientes de fin o principios de siglo, moralizantes, psicológicas o excesivamente formalistas, no estaban en la línea de sus preferencias. Cima de las letras francesas fueron entonces Maurice Barrès y Anatole France. A ambos se refiere Ortega en numerosas ocasiones. Sobre el primero hemos computado un total de 12 artículos, en donde encontramos citas literales¹⁹,

¹² Vid. J. Marías, «Ortega y Gasset et la France» *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*, n. 90 (abril, 1956); H. Juretschke, *España ante Francia*, Madrid, Editora Nacional, 1940.

¹³ Vid., su ensayo *España invertebrada*, publicado primero en *El Sol* (1922) y en forma de libro en 1923.

¹⁴ «El retrato maravilloso» Los «Lunes» de *El Imparcial* (25 de julio de 1904).

¹⁵ Vid., H. Juretschke, *op. cit.*, pág. 191.

¹⁶ «Aleman, latín y griego» (*El imparcial*, 10 de septiembre de 1911) en *O. C.*, vol. I, *op. cit.*, pág. 209.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Vid. «Acto de afirmación patriótica» *El Sol* (19 de noviembre de 1918).

¹⁹ ¿*Qué es filosofía?* (Universidad de Madrid. Curso 1929) Lección VI, en *O. C.*, vol. VII, *cit.*, págs. 344-345; *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (1958) en *O. C.*, vol. VIII, *cit.*, página 260.

alusiones indirectas²⁰ y también, las más de las veces, detenidos comentarios sobre su obra o su personalidad. En 1907, habla de su «ardorosa petulancia de académico francés»²¹ y, años después, aún será más incisivo al atribuirle una «afectación cómica»²².

En todo caso, Ortega no olvida que Barrès fue miembro epigonal de la fauna de semi-dioses literarios franceses. Así lo indica en el segundo artículo dedicado expresamente al psicólogo²³, artículo que contrasta en alguna medida con el de 1910, en torno al libro *Colette Baudoche*. En aquel primero, venía a reconocer la deuda del público español hacia las páginas que Barrès nos dedicó, descubriendo nuestra pintoresca barbarie²⁴, al tiempo que reclamaba también, aunque sin ningún afán por asumir la empresa, un estudio detallado sobre el escritor, porque «acaso desde Chateaubriand con quien tiene sumo parentesco —decía— no haya alcanzado ningún escritor en Francia poderío tan fuerte y, sobre todo, después de Chateaubriand, de Stendhal y de Flaubert, nadie como Barrès nos obliga a remover, en tanto le discutimos, las cenizas originales en el sacro altar del alma grecolatina»²⁵.

Pero esto que eran aparentes muestras de una más que regular estima, en el artículo de 1923 se trocan en severa crítica. Algo hay de ironía en el calificativo de «semidiós literario» o en el de «último feudal», como también le llama. Verdad es que en la Francia del XIX el clima fue especialmente favorable a los escritores, quizá demasiado favorable, subraya Ortega. Su poder social era fabuloso y no sólo en el caso de los de primera fila como France o Barrès, sino también para los simplemente distinguidos²⁶. Aquel tiempo primó la identificación de obra y autor; la obra era un gesto, manifestación de una personalidad y una biografía, sin la cual carecía de sentido. Ahora bien, esa sublimación del «yo» como única realidad²⁷, esa omnipresencia del autor atrayendo a los lectores con su sugestiva personalidad, no podía sino provocar que, con el tiempo, al desvanecerse el atractivo de la persona, también el interés por la obra declinase. Es lo que, confiesa Ortega, le ocurrió con Barrès: «Yo fui en mi mocedad un delirante lector de Barrès; cuando hoy me ocurre hojear sus libros, los encuentro deshabitados y como llenos de ausencia. No hallo en ellos más que formalismos melódicos, gestos inválidos de marchita gracia ornamental (...). Va a ser muy difícil salvar a Barrès —terminará diciendo— (...). Diez años antes de morir, Barrès no significaba ya nada importante para las nuevas generaciones»²⁸.

¿Por qué? —cabe preguntarse— ¿Es que la historia ha seguido otro curso distinto, dejando atrás feudos literarios y derechos de pernada? He aquí verdaderamente la clave de la reflexión orteguiana. El filósofo, como dijimos páginas atrás, intenta ir siempre más allá de la obra y su autor; éstos, a sus ojos, son el síntoma, la expresión de un talante humano o de una tendencia colectiva. Así, al hablar de Barrès, lo hace resituándolo en el marco que le corresponde, el del «magnífico linaje de los románticos» decimonónicos que empieza con el insigne Chateaubriand. Antes, entre la obra literaria y el hombre de letras había una absoluta distancia; sin embargo, a partir del autor de *Atala*, hasta tal punto se personaliza la creación, que se convierte en una especie de exhibición voluptuosa, porque lo importante al fondo es el autor y sólo él. Ahora bien, la edad romántica ha muerto ya y a Ortega, Barrès —su epígono— le brinda, sobre todo, la clave capaz de iluminar parte de esa otra realidad fundamental, la del tiempo presente, frente a la que se sitúa con resignada entereza y no poco sentido del humor.

²⁰ «A *Cartas finlandesas y Hombres del norte*, de Ángel Ganivet» (marzo 1940) en *O. C.*, vol. VI, *cit.*, págs. 368, 371-372; «Problemas culturales» en *O. C.*, vol. I, *cit.*, págs. 546-552.

²¹ «Teoría del clasicismo» (*El Imparcial*, 18 de noviembre de 1907) en *O. C.*, vol. I, *cit.*, pág. 70.

²² *Goethe desde dentro* (1932) en *O. C.*, vol. IV, *cit.*, págs. 389-390.

²³ «Maurice Barrès» *Revista de Occidente* (diciembre de 1923) en *O. C.*, vol. IV, *cit.*, págs. 437-441.

²⁴ *Vid.* también «Viaje de España» (junio 1910) en *O. C.*, vol. II, *cit.*, págs. 527-531.

²⁵ «Al margen del libro *Colette Baudoche* de Maurice Barrès» en *O. C.*, vol. I, *cit.*, pág. 469.

²⁶ «El poder social. III» (*El sol*, 30 de octubre de 1927) en *O. C.*, vol. III, *cit.*, págs. 493-497.

²⁷ *Renan* (abril 1909), *cit.*, pág. 446.

²⁸ «Maurice Barrès» *art. cit.*, págs. 439-440.

Ahora —afirma— es preciso otra vez ganarse la vida literaria con la obra. Los escritores volvemos a ser artesanos: la estimación irá a nuestra obra, no a nosotros. Ya no se enamorarán las mujeres de nuestra persona atraídas por el ademán de nuestros párrafos. Tenemos que ponernos en la fila y disputar el triunfo varonil al ingeniero y al futbolista²⁹.

Del panorama de la narrativa finisecular francesa, Ortega destaca, como ya indicamos, otro nombre de mención obligada: Anatole France; uno de los novelistas más reconocidos por entonces. En esta ocasión sus juicios tampoco resultan favorables. Aunque no niega el alto grado de perfección formal de su prosa, se muestra radicalmente contrario a la pérdida de lo vital, al escepticismo que ese mismo tipo de perfección supone en France. Habiendo llegado demasiado tarde a ella, después no ha hecho otra cosa que repetirse: «Libro tras libro —dice— France se ha reeditado a sí mismo.» No se trata —piensa— del triunfo de una juventud genial por encima de la vejez, sino «más bien (d)el caso de lo que no llega a ser viejo porque nunca fue joven». «Esa perfección quieta, ajena al tiempo, que no tiene el gesto ascendente y anheloso de un desarrollo, que no se afana, etapa tras etapa, por ampliarse y trascenderse, no consigue arrebatar mi temperamento³⁰.»

He aquí nuevamente al filósofo intentando hacer crítica literaria consciente de que las resonancias procedentes de la obra repercutirán siempre en «nosotros según el timbre de nuestras íntimas voces». Es decir, crítica personal e igualmente potenciadora, porque ése su juicio negativo ante *Le petit Pierre* de Anatole France le lleva a una posterior y fructífera reflexión, en este caso sobre la aceptación de la condición temporal y mudable de la vida, frente al ansia de perfección eterna y desvitalizada.

Pues bien, haciendo un paréntesis, sírvanos a nosotros también parte de la reflexión de Ortega. Sí, según decía, hay «una perfección que se conquista a fuerza de limitarse»³¹, quizás nada más conveniente ahora que limitar nuestra exposición. Como no se trata de hacer nómina de los escritores franceses citados o comentados por Ortega —nada más fácil de otro lado recurriendo al Índice de nombres incluido en el último volumen de los 12 de sus *Obras Completas*— sino más bien de perfilar, de un lado, el tono y carácter de sus respuestas ante la incitación de algunas lecturas que él mismo seleccionó, y de otro lado, recuperar esos textos fruto de la posterior labor recreadora del filósofo, bien podemos ceñirnos a algunos nombres que pronto sobresalen del conjunto.

Hemos comenzado con los novelistas todavía próximos al tiempo de Ortega —France, Barrès—, y continuaremos en las páginas que restan intentando completar el panorama novelístico del XIX, que fue sin duda el que más le interesó. Es preciso, al respecto, tener en cuenta que las opiniones desfavorables sobre lo francés, que él mismo manifestó sin ambages, nunca le impidieron ver y reconocer los beneficios de cierta influencia francesa en España³². Y así, en lo relacionado con la literatura, contamos con un párrafo del artículo «Alemania, latín y griego» sobradamente revelador.

Yo conservo un gran amor hacia esos literatos franceses en cuyas obras hemos aprendido a escribir por falta de maestros nacionales. Creo que en la novela, como en la pintura, han habilitado un nuevo instrumental artístico que sin ellos hubiera tardado un siglo más ser descubierto: el realismo a la manera de Flaubert y el impresionismo de Manet representan la postura estética más acertada, más vigorosa, más digna que hasta ahora han inventado los hombres. En menor grado, de Chateaubriand a Barrès y de Ingres a Cézanne, pueden encontrarse muchos otros laudables ensayos de dar forma sugestiva e impercedera a las cosas humanas, que son las pasiones y las ideas³³.

²⁹ *Ibid.*, págs. 438-439.

³⁰ «Leyendo *Le petit Pierre* de Anatole France» (abril 1919) en *O. C.*, vol. II, *cít.*, págs. 229-234. Se refiere también al *Jardín de Epicuro*.

³¹ *Ibid.*, pág. 230.

³² En el «Prólogo para los alemanes» de 1934 escribió: «Debo, pues, mucho a Francia y considero que la influencia francesa fue en su hora muy beneficiosa para España. Esto lo dice un experimentado en «resistencia», en «independencia», que le vamos a hacer. Pienso así. *O. C.*, v. 8, pág. 22.

³³ «Alemania, latín y griego», *art. cít.*, pág. 208.

Si nos ceñimos a este marco, pronto observamos cómo para José Ortega el siglo XIX conserva, por encima de aparentes diferencias, una acusada identidad, en torno a la cual romanticismo y realismo tienden a confundirse:

(...) con uno u otro cariz —afirma—, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realista Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista³⁴.

La supuesta ruptura frente al conservadurismo y la cultura romántica —«adjetiva» y «superficial»—, que propuso el positivismo, el realismo y naturalismo o el impresionismo en Francia fue un fracaso; a su juicio, no consiguió una vuelta a las sustancias culturales. Por el contrario, condujo, en el terreno del lenguaje literario, a una trivialización instrumentalizándolo para la descripción de las cosas, en lugar de hacer de él un suscitador de otras nuevas.

En vista de estas opiniones, no nos sorprende la escasez de comentarios sobre Zola. Con el creador de *L'Assommoir* llega —dirá— la hora del «roman expérimental», de la novela cuyo protagonista será el medio y no el hombre³⁵; razón sobrada, aunque pueda parecer una simplificación excesiva, para que no le interese a nuestro filósofo.

Subrayemos, por el contrario, aquellos nombres que sí despertaron su interés. Son, de manera especial, Chateaubriand, Constant, Stendhal y Flaubert. Este último, maestro del realismo, y a quien tanto deben escritores como «Azorín»³⁶, en su opinión, discurre ya por la pendiente de un positivismo tirante, perversamente «revocado» en el pesimismo. El siglo XIX —concluye Ortega— ha enterrado la poesía en honor a la verosimilitud y al determinismo³⁷. Flaubert, aunque persuadido de que «el arte novelesco es un género de intención crítica y cómico nervio» —como sin duda aprendió de Cervantes—, se dejó llevar también por ese ideal de muy bajo calibre que era la realidad misma, lo verdadero, la fisiología.

Sus predecesores le son algo más gratos. En cuanto a Chateaubriand, las menciones se prodigan. Le sitúa a la cabeza de la gran generación creadora del romanticismo, esencial para la historia de la literatura en lo que tuvo de revolucionaria al generar una nueva visión del arte y del artista, una nueva concepción del paisaje, de la mujer y también, o sobre todo, del sentimiento. Ortega llegó incluso, en alguna ocasión, a emparejar a Chateaubriand con Goethe, el escritor por quien sintió enorme simpatía y a quien se refirió con detalle en diversas circunstancias.

Goethe y Chateaubriand fueron los sensibilizadores del arte literario —escribe Ortega— abrieron heroicamente sus arterias y dejaron correr el vital flujo de su sangre por el caz del verso y el curvo estuario del periodo. Más o menos fieles, todos los que hoy escribimos somos nietos de aquellos dos semidioses³⁸.

No contamos con ningún artículo dedicado expresamente al romántico, aunque son, repetimos, muchas las alusiones, a menudo favorables. No faltan, sin embargo, algunas notas críticas por cuanto, como ya indicamos con anterioridad, Ortega reacciona contra esa continua presencia del escritor en la obra que va obligando al lector a tropezarse una y otra vez con él³⁹.

³⁴ «La deshumanización del arte» en *O. C.*, vol. III, pág. 358.

³⁵ *Vid. Meditaciones del Quijote, cit.*, pág. 400.

³⁶ «Fuera de la discreción» (*El Imparcial*, 13 de septiembre de 1909) en *O. C.*, vol. X, *cit.*, págs. 95-99.

³⁷ *Ibid.*, pág. 398.

³⁸ «Musicalia» en *Incitaciones, El Espectador* III (1921) en *O. C.*, vol. II, *cit.*, pág. 240.

³⁹ «Prólogo para alemanes» *art. cit.*, págs. 17-18. Ricardo Senabre se sorprende de la falta de esclarecimiento crítico respecto al entusiasmo orteguiano por Chateaubriand, «sobre todo —dice—, si se tiene en cuenta que de Ortega podría pensarse algo muy parecido (a lo que se dice del francés): la metáfora y la imagen son, en efecto, los dos instrumentos más eficaces de la prosa orteguiana, lo cual aproxima también, en cierto modo, a ambos escritores». *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Acta Salmanticensa, 1964, pág. 23. Senabre obvia otras divergencias como la que acabamos de señalar.

Hay un tema en torno al cual confluye su nombre con el del también romántico Benjamín Constant y el de Stendhal⁴⁰, es el tema del amor, una constante en la meditación orteguiana. En 1916, el *Adolfo* de Constant le había facilitado un estimulante acceso al mismo: el amor como sentimiento y preocupación humana tan próxima a nosotros, tan íntimamente cotidiana que la cultura ha tardado en darse cuenta de su importancia. Ya no nos sorprende que aquí la incitación literaria sirva de plataforma para la ulterior reflexión. De hecho, al libro en cuanto tal no le dedica sino un breve párrafo: «El *Adolfo* —dice— es un librito claro, sobrio y exacto. Casi no es una obra poética. Es casi un tratadito psicológico del «amor». La historia que refiere es la eterna historia, el caso típico, siempre idéntico en lo esencial, del «amor»⁴¹. «De cuatro páginas, sólo estas palabras intercaladas en un divagar del pensamiento al filo de la obra. Ese gerundio activo con el que le gustaba encabezar sus reseñas literarias: «Leyendo el *Adolfo*», es el síntoma más claro del carácter de las mismas. Aquí la lectura de la novela se convierte en motivo sugerente para formular algunas dudas y lo que todavía es una tenue convicción:

Abrigo la creencia de que nuestra época va a ocuparse del amor un poco más seriamente que era uso (...). Desde todos los tiempos ha sido lo erótico sometido a un régimen de ocultación (...). El espectador se resiste a aceptar que en el espectáculo de la vida haya departamentos prohibidos. Hablaremos, pues, a menudo de estas cosas, las únicas en que Sócrates se declara especialista⁴².

Lo que entonces, en 1916, era creencia y se convirtió en deseo reiterado a lo largo de los años siguientes⁴³, iba a alcanzar en el mismo Ortega concreción y desarrollo casi una década después, cuando inicia sus escritos recogidos bajo el epígrafe *Estudios sobre el amor*. En este sentido, otro novelista francés venía a incitar su pluma, provocando la publicación durante agosto de 1926 de toda una serie de artículos con el título general de *Amor en Stendhal*. Allí acometería la tarea de refutar ese «modo psicológico» como Stendhal concibió el amor, en otras palabras, la cada vez más conocida y extendida teoría de la «cristalización».

No era ésta la primera vez que se ocupaba del autor de *Le Rouge et le Noir*. Lo había leído en su juventud y desde entonces manifestó una valoración positiva de su obra. Hay muchas notas dispersas al respecto en sus escritos; una y otra vez, aparecen alusiones al estilo del grenoblés, a su anhelo de investigar el corazón humano, a la autenticidad y superioridad de su carácter. En *Ideas sobre Pío Baroja*⁴⁴ le declara maestro del novelista vasco y subraya su común energía individual frente a los embates de la sociedad; ajenos a toda imitación —dirá— una misma corriente de sentimiento les une a Nietzsche. Es sintomático, igualmente, cómo Stendhal aparece siempre citado a la altura de Dostoyewski, junto a quien —dice Ortega— conquista cada vez más las preferencias del público, y no faltan las menciones a la par con Cervantes. Por su labor de novelista es en *Ideas sobre la novela* donde más aparece comentado, si bien el calificativo de «archinarrador ante el Altísimo» lo encontramos en la serie de artículos en torno a la concepción del amor.

Ortega, después de un acercamiento a la obra y personalidad del francés, regular a lo largo del tiempo y entusiasta en general, se detiene entonces —en 1926— en los únicos apuntes de Stendhal escritos con aparente pretensión filosófica y razonadora. El resultado es un texto que rezuma crítica contra la que él considera equivocada y perniciosa teoría expuesta

⁴⁰ En *Amor en Stendhal*, O. C., vol. V, *cit.*, págs. 567-570, al hablar del donjuanismo se compara el caso de Beyle con el de Chateaubriand.

⁴¹ *Art. cit.*, pág. 26.

⁴² «Leyendo el *Adolfo* “Libro de amor”, de Benjamín Constant» (1916) en *El Espectador* I, O. C., vol. II, *cit.*, págs. 26-27.

⁴³ *Vid.* «Para la cultura del amor» (1917) en *Confesiones de «El Espectador»*, O. C., vol. II, *cit.*, pág. 144; «Estafeta Romántica» III (1918) en *El Sol* (31 de marzo de 1918) o en O. C., vol. III, *cit.*, pág. 23.

⁴⁴ *Ideas sobre Pío Baroja* en O. C., vol. II, *cit.*, págs. 69-102.

en *De l'Amour*. Al filósofo le preocupa, en esta ocasión y siempre, que se ponga verdad y rigor suficiente en el pensamiento y de ahí su réplica ante una obra que, a su juicio, falsifica el sentimiento amoroso. Como ya ha quedado dicho, el ejercicio de lectura orteguiano siempre aspiró a construir sobre lo creado, a completarlo o, incluso, a enmendarlo si ello tenía como fin la mejor penetración en las profundidades del ser.

En aquel agosto de 1926, cuando dio a la luz en *El Sol* la serie de artículos titulados *Amor en Stendhal*, a los que sumaría algunos ensayos más en torno al tema, Ortega no sólo consiguió seguir hablando de esas cosas en que Sócrates se declaraba especialista; supo también «hacer suyas» y, a la postre, de muchos otros lectores españoles, las incitaciones que llegaban de la obra del escritor grenoblés.

Verdaderamente, bien podemos decir que nunca fue otro su propósito. La aproximación de Ortega a Stendhal es una muestra más del modo de mirar que siempre caracterizó al filósofo. Llegados al final de nuestra limitada exposición, quisiéramos únicamente subrayar algo que se desprende con facilidad de la misma: tratándose de literatura, la perspectiva de Ortega estuvo orientada mucho más que hacia los textos, hacia los lectores potenciales y, concretamente, hacia los lectores españoles de aquel tiempo y circunstancia sobre la que él intentó actuar. La literatura francesa, al fin, no podía ser sino otro filón más imbricado en la permanente meditación vital de Ortega.

INMACULADA BALLANO OLANO