

Ortega ante el *Quijote*: la novela cervantina como prototipo genérico

M.^a LLANOS NAVARRO GARCÍA

*La novela moderna nació de una síntesis dialéctica de lo "maravilloso" y lo "real", y el Quijote es una obra maestra, no porque Don Quijote o Sancho tengan la razón, sino porque Cervantes los contrapesa en los platillos de la balanza de su olímpica ironía*¹.

Que el origen de la novela moderna parte de la publicación del Quijote es una idea que, además de haberse convertido en el lugar común más frecuentado para la elaboración de una definición rápida y superficial de esta obra, ha dado lugar a múltiples reflexiones acerca de la trascendencia de la obra cervantina en el ámbito de los géneros literarios. Éste será también el punto de partida sobre el que Ortega elaborará uno de los aspectos más interesantes de sus aportaciones sobre la naturaleza y sentido de la novela de Cervantes. Sin embargo, el hilo argumentativo que el filósofo irá desarrollando relativo a la problemática genérica de la obra y de la novelística en general, no sólo hallará su fundamento en esta idea, sino que se basará también en la concepción de la historia del hidalgo manchego como portadora de las claves que dieron origen al género al que pertenece; claves que, por otro lado, constituyen todavía la definición de la novela como género.

Para el autor, con *El Quijote* nace un nuevo modo de concebir la literatura, unos nuevos criterios estéticos y unas posibilidades poéticas también novedosas. Es por ello que la obra posee las características que vendrán a definir el nuevo género. El propio filósofo lo explica: *Al resbalar la mirada por las viejas páginas, encuentra un tono de modernidad que aproxima certeramente el libro venerable a nuestros corazones: lo sentimos tan cerca, por lo menos, de nuestra*

¹ Silver, *Fenomenología y razón vital*. Alianza Editorial, Madrid, 1978, p. 162.

más profunda sensibilidad como puedan estarlo Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoievski, labradores de la novela contemporánea. De ahí que se considere un buen punto de partida el análisis de las novedades introducidas por Cervantes en su obra para la hallar la respuesta a la pregunta que a continuación se plantea: *Pero ¿qué es una novela?*². A esta pregunta intentará dar respuesta el autor partiendo de un convencimiento pleno de la relevancia de mantener la existencia de los géneros literarios, pese a la célebre tesis de Croce, contra la cual algunos autores han considerado que se alzaba Ortega³. Sin embargo, pese a los diversos aspectos concomitantes o contradictorios respecto a la teoría del célebre crítico italiano⁴, lo cierto es que el filósofo español expresa una noción propia del concepto de género literario que habrá de determinar, obviamente, sus opiniones sobre la novela cervantina como punto de partida y clave para la configuración del género al que pertenece.

El meditador de El Escorial introducirá en su labor crítica una noción del concepto que nos ocupa que no se ajustará a la definición que tradicionalmen-

² *Meditaciones del Quijote*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 77.

³ Lo cierto es que en alguna ocasión el propio pensador manifiesta su explícito desacuerdo con este crítico, lo cual, por otro lado, no se torna necesario para que el lector perciba la contraposición de ideas entre ambos autores, dada la actualidad y trascendencia de los juicios de Croce sobre los géneros en el momento en que Ortega desarrolla su definición de los mismos. Francisco Ayala, por ejemplo, pone de manifiesto esta situación en su obra *El Escritor y su imagen*, Ed. Guadarrama, Punto Omega, Madrid, (19-?), p. 25. Julio López, por su parte, se detiene en aquellos elementos que el filósofo tomó del autor que estaba contradiciendo: *Ortega, que dijo disentir de Benedetto Croce y su Estética (publicada en 1902 y cuya tercera edición, hacia 1912, fue traducida al español con prólogo de Unamuno) aprovechó, sin embargo, las distinciones (forma-fondo, intuición-impresión, etc.) del propio Croce para desplegar su teoría de los géneros.* ("Ortega y la literatura del siglo XX", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 403-405, enero-marzo, 1984, p. 289). De ahí que Luis F. Cifuentes defienda la idea según la cual: *no se puede hablar, por tanto, de una verdadera polémica u oposición entre Croce y Ortega, sino más bien de una exégesis o elaboración de Croce llevada a cabo por Ortega. Croce negaba los géneros literarios de una poética lógica para sustituirlos por una serie de intuiciones diferentes; Ortega interpretó esa sustitución no como un rechazo total de la poética antigua, sino simplemente como la inversión de sus procedimientos.* En *Teoría y mercado de la novela en España (Del 98 a la República)*, Gredos, Madrid, 1982, p. 206. También Blas Matamoro parece inclinarse por esta conclusión, considerando que, tanto en *Ideas sobre la novela* como en *Meditaciones del Quijote* se filtra el principio proclamado por Croce sobre la inexistencia de los géneros: *los géneros no existen como un a priori de las obras, carecen de realidad sin la producción concreta, son mera idealidad. Sólo existen en la obra hecha, que es sui generis, género en sí mismo.* En "La lectura como colaboración", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 403-405, enero-marzo, 1984, p. 303.

⁴ En cierta ocasión escribirá Ortega: *Dejando para otra coyuntura la discusión con Benedetto Croce sobre si hay o no hay géneros literarios, yo creo firmemente que los hay. La obra artística, como la obra de la vida, es individual; pero de la misma suerte que necesita la biología del concepto de especie para aproximarse al individuo orgánico, ha menester la estética descriptiva del concepto del género literario para acercarse al libro bello. Y como de una manera o de otra hay que buscar en el medio físico el motivo de aparecer una especie zoológica, hay que inquirir en el medio psicológico el origen de un género literario.* En *Ideas sobre Pío Baroja, Obras Completas*, II, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 122.

te se venía considerando válida: *Entiendo –dice– por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua*⁵, ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas. (...) Son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género⁶. Cada género encierra, en opinión del filósofo, determinadas posibilidades expresivas imposible de hallar en cualquier otro, de modo que la lírica, por ejemplo, no es un modo cualquiera de decir algo susceptible de ser traducido al lenguaje de la prosa, sino *una cierta cosa a decir y la única manera de decirlo*⁷. No se trata, pues, de diversas opciones entre las cuales el autor escoge en virtud de eventuales preferencias, sino que cada uno de los géneros conocidos responden a una particular concepción de los problemas humanos y del mundo en el que éstos se manifiestan. De ahí que cada época *Cree*, como consecuencia de la actitud vital propia que posee, un determinado modo de expresión de la misma, que se traduce en la predilección manifiesta por un determinado género. De ahí que López Morillas comente que Ortega acepta la existencia de las categorías genéricas *más que como categorías literarias, (...) como modalidades histórico-culturales*⁸.

Así, la épica, con las características tan específicas que la definen, implica mucho más que los elementos formales que la definen; constituye una concepción de la realidad propia de la época que la creó, la cual habría de ser percibida por la sensibilidad estética de sus lectores. Las nociones del pasado, de la historia, de lo trágico, que habitan las páginas de estas obras, responden a un momento muy específico de la cultura humana y, por tanto, habrán de entrar en decadencia en el momento en que la misma experimente una evolución que impida la conexión espiritual entre el lector y el relato épico. Lo mismo ocurre con el resto de los géneros literarios producidos a lo largo de la historia de las letras, de modo que un intento fructuoso de definición del concepto novela habrá de partir necesariamente de esta consideración. La novela no es, pues, sino un modo más de percibir el mundo y de expresarlo estéticamente, el cual responde a la sensibilidad de la época que la produce y la disfruta. Así pues, el *Quijote* ha de ser entendido en primer lugar como la expresión plenamente madura de la evolución espiritual experimentada por la cultura occidental que pone de manifiesto la decadencia del género idealista para atestiguar un nuevo modo de percibir la realidad. De ahí que la obra que nos ocupa, considerada

⁵ Unos párrafos antes, Ortega ha recogido la definición tradicional de género literario: *La antigua poética entendía por géneros literarios ciertas reglas de creación a que el poeta había de ajustarse, vacíos esquemas, estructuras formales dentro de quienes la musa, como una abeja dócil, deponía su miel. En este sentido no hablo yo de géneros.* (*Meditaciones*, p. 78).

⁶ *Meditaciones*, p. 79.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ "Ortega y Gasset y la crítica literaria", *Cuadernos Americanos*, año XVI, vol. XLIII, mayo-junio 1957, México D.F., p. 101.

como prototipo del género al que pertenece, deba ser entendida dentro del contexto histórico-cultural en el que nace, el cual condicionará –al tiempo que explicará– la mayor parte de los aspectos de la misma de interpretación más confusa.

El Renacimiento es considerado por Ortega como el ámbito espiritual que gesta la vida del *Quijote*. Independientemente de que esta obra haya visto la luz en un momento en el que se encuentra ya en manifiesta decadencia de este periodo, serán sus planteamientos vitales los que se percibirán a lo largo de las largas páginas de esta obra. Este hecho, sobre el cual el autor va a fundamentar lo más granado de sus reflexiones sobre el origen de la novela, no será profundamente analizado por él, pues no es en detallar los aspectos en los que tal hecho se hace constatable en lo que tiene puesto su interés. Éste está destinado más bien a exponer hasta qué punto y en qué sentido la novela nace genéricamente condicionada por su condición de renacentista. Es por eso que pasará por alto cuestiones esenciales a la caracterización renacentista del *Quijote*, centrándose en la idea que se ha propuesto desarrollar.

Tan sólo hay un aspecto, aparentemente ajeno al hilo de los argumentos orteguianos que en seguida pasamos a analizar, en el que el autor se detiene en contadas ocasiones, para subrayar su origen renacentista. Se trata de la aparición de la subjetividad en el seno de la obra de arte literaria, la cual es producto de la actividad humanística de los siglos XV y XVI, los cuales descubren la intimidad humana, lo subjetivo y psicológico, el mundo de las emociones cuya expresión estética será la novela: *La sustancia última de la novela es la emoción*⁹. Tal aseveración será atribuida concretamente a la historia de Don Quijote ya en las *Meditaciones*, cuando el filósofo madrileño se exprese así: *Otro carácter del Renacimiento es la primacía que adquiere lo psicológico. (...) El Renacimiento descubre en toda su vasta amplitud el mundo interno, el me ipsum, la conciencia, lo subjetivo. Flor de este nuevo y grande giro que toma la cultura es el Quijote*¹⁰.

Sin embargo, lejos de permanecer este hecho al margen de la tesis orteguiana que encontramos fundamentalmente en la “Meditación Primera”, la inclusión de la intimidad psicológica del héroe en el ámbito de la obra que le da vida posibilitará las siguientes argumentaciones. Ya se ha visto hasta qué punto Ortega concede relevancia a las fantasías quijotescas, descritas, pese al propósito indiscutiblemente cómico de las mismas, desde el mínimo respeto que permita su poetización, es decir, abordadas como una perspectiva más de las múltiples que se perciben en la novela y de la cual depende en gran medida el sentido de la obra. De las fantasías quijotescas dependerá la solución que Ortega ofrezca a su propia definición de la novela como responsable de la

⁹ Esta idea se halla, por ejemplo, en el célebre ensayo orteguiano “Adán en el Paraíso” (*Obras Completas*, II, p. 488).

¹⁰ *Meditaciones*, p. 99.

inclusión en el ámbito de lo poetizable de la realidad, entendida por oposición al mundo de lo heroico-caballeresco, propio de la literatura anterior. En este punto reside precisamente la idea que resulta tangencial a la concepción orteguiana de la novela, esto es, aquella según la cual el nuevo género nace como consecuencia del ascenso de la realidad a los principios de la ficción poética, lo cual Ortega expresa con un término que hoy resulta equívoco en la acepción del filósofo, esto es, el término *verosimilitud*.

VEROSIMILITUD NOVELESCA

Efectivamente, se produce en las reflexiones orteguianas sobre el género inaugurado por *El Quijote* una curiosa identificación entre la naturaleza propia del mismo, posibilitadora de la poetización de la realidad hasta aquí intrínsecamente antipoética¹¹ y la noción de verosimilitud. Tal palabra poseerá en la terminología propia de la obra de este autor una acepción que no debe confundirse con el significado que el término ha adquirido y que posee hoy en el mundo de la teoría de la literatura. Ortega posee un concepto muy particular de este vocablo, que resulta necesario dilucidar.

Ya en su libro *Personas, Obras, Cosas*, publicado por primera vez en 1916, pero redactado sobre 1909, incluye el meditador de El Escorial una definición sobre la verosimilitud que sorprende por su modernidad si se la compara con las consideraciones introducidas a este respecto en *Meditaciones*, que serán comentadas más adelante. Dice el autor: *Es la verosimilitud semejanza con lo verdadero, mas no ha de confundirse con lo probable. La probabilidad es una verdad falta de peso, digámoslo así, pero verdad al fin y al cabo. Por el contrario, lo verosímil preséntase a la vez como no verdadero y no falso. Cuanto más se aproxime a la verdad estricta aumentará su energía, con tal que no se confunda jamás con ella*¹². Parece en estas líneas sostener el autor una interpretación de lo verosímil que, sin embargo, no será consecuente con su concreta aplicación a la descripción de lo novelesco. Será precisamente en el "Breve tratado sobre la novela" donde Ortega manifieste explícitamente la identificación para él evidente entre lo *verosímil* y lo *real*.

Al comienzo de esta "Meditación Primera" abordará el filósofo la tarea de clasificar en dos grupos diferentes las distintas *Novelas Ejemplares* cervantinas.

¹¹ Desde el punto de vista del autor, la realidad se concibe como portadora del universo material, que se contrapone por naturaleza al poético. Ortega, como señala Juan Ignacio Heredia, distingue dos mundos contrapuestos: *el de la materia, que no es el del espíritu; el de la ciencia, que no es el de la magia; el de la claridad, que no es el de la oscuridad; el de lo finito, que no es el de lo infinito; el de lo sabido, que no es el del misterio; y el de lo percibido por los sentidos, que no es el de lo captado por el alma*. ("Ortega y la deshumanización del Arte", en *Estética y Creatividad en Ortega* (Volumen Homenaje a J. Ortega y Gasset en el Centenario de su nacimiento), Sociedad Iberoamericana de Filosofía, Reus, Madrid, 1984, p. 49.

¹² *Obras Completas*, II, p. 452.

Lo más interesante en este punto reside precisamente en el criterio elegido para la elaboración de tal clasificación: la verosimilitud o inverosimilitud que las caracteriza. Así, hablará el autor de dos series muy diferentes de composiciones, cada una de las cuales está constituida por títulos que no pueden ser introducidos dentro del mismo género que los que forman la otra. De un lado pondrá títulos como *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre* y *Las dos doncellas*; de otro colocará a *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*¹³. La radical diferencia entre una y otra serie reside en que, mientras en el primer caso el interés estético de cada obra se halla en *los personajes mismos y sus andanzas*, de modo que *el escritor podía reducir al mínimo su intervención*, mientras que en el segundo grupo *Los personajes y los actos de ellos andan tan lejos de ser insólitos e increíbles que ni siquiera llegan a ser interesantes (...) Al ir leyendo, con efecto, nos percatamos de que no son ellos, sino la representación que el autor nos da de ellos, quien logra interesarnos. (...) La insignificancia, la indiferencia, la verosimilitud de estas criaturas, son aquí esenciales*¹⁴.

Nótese la identificación expresada por el autor entre lo insignificante y trivial y lo verosímil. Ortega posee la idea de que lo verosímil se vincula a la realidad más prosaica, tal y como queda reflejado por Cervantes en este tipo de novelas, de modo que el novelista habrá de esforzarse por suplir con la genialidad de su arte narrativo. Por oposición a las mismas, aquéllas otras en las que se nos relate azarosos sucesos presididos por las más inesperadas aventuras y coincidencias, al estilo de la novela bizantina (de hecho Ortega incluye dentro de este tipo de relatos el *Persiles*) se caracterizarán precisamente por la *inverosimilitud* que se percibe a lo largo de todas sus páginas¹⁵. Tal inverosimilitud hará que el pensador se cuestione seriamente su inclusión dentro del género novelístico, pues él concibe la novela precisamente definida por la novedad que implica en cuanto a la inclusión de la poetización de la realidad más prosaica, más *verosímil*. De tal modo que sólo podrá admitir la inclusión de este tipo de relatos en el ámbito de la novela *haciendo constar que este género literario consiste en la narración de sucesos inverosímiles, inventados, irreales*¹⁶.

Pese a lo extraño que pueda resultar hoy tal noción de un término tan esencial en el campo de la crítica literaria¹⁷, es muy importante tener en cuenta esta

¹³ *Meditaciones*, p. 80.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 81-82. La cursiva es nuestra.

¹⁵ Dice el autor: *El Persiles, que es como una larga novela ejemplar de este tipo, nos garantiza que Cervantes quiso la inverosimilitud como tal inverosimilitud. Y el hecho de que cerrara con este libro su ciclo de creación, nos invita a no simplificar demasiado las cosas.* *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷ Los siguientes comentarios de José María Pozuelo explicitan el sentido en el que tal noción en Ortega difiere de la significación que posee el término en el ámbito de la crítica literaria: *La categoría de verosímil –que es la que mejor explica la ficcionalidad literaria– no es relativa a un principio de estilización concreto y es por el contrario compartida por muchas formas de literatura incluyendo la más fantástica o anti-realista. La manera como “verosimilitud” se relaciona con el receptor, con la forma de la construcción artística en términos de*

clasificación ofrecida por el autor, el cual identifica *verosimilitud* y *realismo*¹⁸, pues a ella se vincula directamente su interpretación de la naturaleza y características de la novela en general y del *Quijote* en particular. Como señala Silver, *aunque, en un principio, no parece haber nada destacable en esta distinción, es en la clasificación y acrisolamiento de estas modalidades donde Ortega llegará a su definición de la novela*¹⁹. De hecho, el filósofo va a fundamentar su descripción de la evolución de lo heroico hacia lo novelesco precisamente en la distinción entre idealismo aventurero (inverosímil) y realismo de la cotidianidad. La genuina novela habrá de reflejar en sus páginas los sucesos y anécdotas más intrascendentes, de modo que el lector se ve obligado a buscar en otros aspectos de la obra aquello que le permite disfrutar de su contenido estético. En este punto resulta sumamente curioso el hecho de que, pese a las severas críticas que el autor ha dedicado al realismo típicamente mediterráneo –bautizado por él con el nombre de *impresionismo*–, el cual hace su presencia más notable precisamente en la novela cervantina, Ortega considerará que es precisamente este realismo el que constituye la esencia de la novela como género²⁰, de modo que serán los mecanismos propios de este proceder creativo el responsable de suplir las carencias estéticas que, en principio, han de derivar del destronamiento del universo heroico-caballeresco propio de los géneros anteriores. Una vez perdido el contenido poético idealizable al autor no le queda otra vía que hacer de lo *verosímil* una materia susceptible de proporcionar la necesaria calidad literaria²¹.

pacto o acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo, va a ser perfectamente glosada por el propio Cervantes que concedió a esta separación enjundiosas páginas. (Poética de la Ficción, Síntesis, Madrid, 1993, p. 20).

¹⁸ A este respecto son muy interesantes los pensamientos con los que Ortega concluye sus *Meditaciones: Se habla de producir "ambiente". Se somete el arte a una policía: la verosimilitud. Pero ¿es que la tragedia no tiene su interna, independiente verosimilitud? ¿No hay un vero estético -lo bello? ¿Y una similitud a lo bello? Abí está, que no la hay; según el positivismo lo bello es lo verosímil y lo verdadero es sólo la física. La novela aspira a fisiología. Una noche en el Père Lachaise, Boubard y Pécubet entierran la poesía -en honor a la verosimilitud y al determinismo. (Meditaciones, p. 119).*

¹⁹ *Fenomenología y Razón Vital, Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote"*, Alianza Universidad, Madrid, 1978, p. 156. Para Silver, el criterio del filósofo madrileño le ha llevado a clasificar las *Novelas Ejemplares* cervantinas en carentes de verosimilitud, por un lado, y *realistas*, por otro, con lo que este autor también está señalando la identificación orteguiana entre verosimilitud y realismo novelescos.

²⁰ Las siguientes palabras orteguianas fueron redactadas en 1924: *Concepto es, en realidad, un mero señalar o designar. A la ciencia no le importan las cosas, sino el sistema de signos que pueda sustituirlas. El arte tiene una misión contrapuesta y va del signo habitual a la cosa misma. Le mueve un magnífico apetito de ver.* Precisamente esta ausencia del concepto propia del arte español ha sido argumento de los reproches orteguianos en sus *Meditaciones*, como se ha visto arriba. (*Ideas sobre el teatro y la novela*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 21).

²¹ A lo largo de estas reflexiones, el filósofo parece atender tan sólo a la novela tal como la disfrutamos hasta el XIX. Ciertamente, como le ha sido reprochado en algún caso, Ortega parece ignorar la existencia de las nuevas tendencias novelísticas, contemporáneas a sus pensamientos: *Es, sin duda, en Ideas sobre la novela donde más claramente se manifiestan los*

¿Con qué procedimientos cuenta el autor para llevar a cabo la tarea que le corresponde, según nuestro filósofo? Detengámonos en un fragmento de *Ideas sobre la novela*: *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*²². Además del interesante concepto que el autor manifiesta poseer de la función del lector de novelas, al cual confiere cierta responsabilidad y participación en el proceso creador, el aspecto de estas palabras que atañe a nuestro propósito consiste en la descripción de la actitud propia del auténtico novelista, el cual ha de proceder como el pintor impresionista, esto es, ofreciendo al lector una serie de hechos que le permitan concebir la situación experimentada por el personaje, así como el carácter que le define. De ahí que el pensador haya manifestado pocos párrafos antes que, frente a la descripción o narración –modos de crear propios de otros géneros– la novela que aspire a sobrevivir en el tiempo, esto es, la auténtica obra de arte en su género, ha de optar por la *presentación*. La evolución experimentada por la novelística en general muestra manifiestamente hasta qué punto la misma se ha ido perfeccionando en este sentido, de modo que se ha ido desplazando desde la narración a la rigurosa presentación, esto es, una vez perdido el interés por el tema de la obra en cuestión (lo cual se hace inevitable con el transcurso del tiempo, dado el incremento de la dificultad para hallar temas novedosos), *dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, entenderlos, sentirlos inmersos en su mundo o atmósfera*²³. De ahí que el novelista no deba nunca definir a sus personajes, pues si tal hiciera impediría al lector la percepción de los mismos en su propio medio, la interpretación de los datos presentes en la obra, pues éstos habrían sido interpretados ya unívocamente por el narrador que nos los ofrece. El lector debe poder observar a los personajes y sus reacciones, formándose por sí mismo una opinión de su carácter y motivaciones. Del mismo modo que Stendhal presenta a los protagonistas de su *Rojo y Negro* ofreciéndonos la posibilidad de asistir a los múltiples procesos psicológicos que protagonizan, así como a

límites de la teoría novelesca en Ortega. (...) Ortega ignora, por falta de interés, toda una revolución en curso estrictamente contemporánea de su reflexión: Joyce, Virginia Woolf, Foster, Huxley, Gide, Musil, Pirandello, Kafka... ("Ortega y la teoría de la novela: aproximación a una aproximación", en *Estética y Creatividad en Ortega*, Sociedad Iberoamericana de Filosofía, Reus, Madrid, 1984, p. 119.

²² *Ibíd.*, p. 22.

²³ *Ibíd.*, p. 20.

sus reacciones y comentarios, dejándolos actuar al margen de cerradas definiciones, toda novela genuina poseerá, en mayor grado según la calidad de la misma, esta característica. *Analícese –dice Ortega– las novelas antiguas que se han salvado en la estimación de los lectores responsables, y se verá cómo todas emplean ese mismo método autóptico. Más que ninguna, el Quijote. Cervantes nos satura de pura presencia de sus personajes. Asistimos a sus auténticas conversaciones y vemos sus efectivos movimientos. La virtud de Stendhal se nutre de la misma fuente*²⁴.

Cervantes fue en cierto modo pionero en la opción de la *presentación* en detrimento de la narración, a pesar de los múltiples sucesos que se recogen en sus páginas. Sin embargo, y pese a tal modernidad (no se olvide que Ortega ha señalado cierta evolución del género que concluye en el punto del que se parte en el *Quijote*), la obra habrá de mostrarse marcada por su condición de novedad genérica, de modo que en ella se hace constatable el proceso que desembocó en el nacimiento de este nuevo género, el cual habrá de contender polémicamente con los anteriores, de los cuales recibirá también una substancial influencia.

LITERATURA HEROICO-CABALLERESCA EN EL QUIJOTE

*Como en la batalla el vencedor lo es siempre a costa de haber dado muerte a sus enemigos, en arte el triunfo es cruel, y al conseguirlo una obra, aniquila automáticamente legiones de obras que antes gozaban de estimación*²⁵.

Posiblemente, uno de los aspectos en los que Ortega a logrado comprender con mayor acierto el sentido de la novela cervantina es precisamente en la relación presente en ella entre su propia ficción y la literatura idealista precedente. Esta cuestión, esencial para la pertinente aproximación a la novela, no había sido planteada con la relevancia que el pensador madrileño le confiere, pues en ella hará consistir gran parte de su sentido. La superación del concreto modo de concebir la realidad que sustentaba los libros de caballerías, así como la novela pastoril o bizantina, es para el autor, lejos de una pura anécdota a lo largo de las páginas de la novela cervantina o una excusa para la inclusión en la misma de una magnífica comicidad, la clave misma para la comprensión del nacimiento de un nuevo género.

La poetización de la realidad que Ortega ha señalado como característica definitoria del *Quijote*, responde a la trascendental evolución que la sensibilidad humana ha experimentado durante el Renacimiento. A lo largo de esta época, el escepticismo ha dejado su huella en el ánimo de las sociedades, de modo que se ha descendido desde las alturas propias del idealismo hacia el

²⁴ *Ibíd.*, p. 20.

²⁵ *Ibíd.*, p. 18.

ámbito prosaico de la materia²⁶. Obviamente, un proceso como éste había de determinar radicalmente las nuevas creaciones literarias, de modo que éstas irán constituyendo el camino por el que la novela cervantina alcanzará las cotas en las que se halla. Es por ello que resulta imprescindible para una acertada interpretación del *Quijote* considerar el contexto creativo en el cual fue concebido. En *Una primera vista sobre Baroja* (1910), Ortega nos ofrece una somera pero muy interesante descripción de las circunstancias literarias que explican el nacimiento de la novela de Cervantes. Para el autor ésta surgirá como producto de la convivencia de dos tipos de creaciones, opuestos en su espíritu, durante la época que precedió a su publicación, así como todavía tras ella.

A lo largo de las páginas en las que encontramos las reflexiones orteguianas a las que nos vamos a referir, el filósofo está intentando elaborar una definición de la novela picaresca. Su personal noción del arte obstaculiza notablemente el reconocimiento del valor estético de tales obras, con lo cual se observará en estos comentarios un cierto desprecio no sólo hacia ellas, sino también hacia todo tipo de literatura popular renacentista. Pero atengámonos a sus propias palabras: *Durante los últimos tiempos de la Edad Media coexisten dos literaturas en Europa que no tienen apenas intercomunicación: la de los nobles y la de los plebeyos. Aquélla suscita los Minnesinger, los trovadores, las gestas y epos de guerra y de pasión. Es una literatura irrealista que, alimentándose, no de lo que se ve y se palpa, sino de las condensaciones míticas, de las leyendas genealógicas, construye un mundo de realidades levantadas, estilizadas en bellas y fuertes formas. (...) Esta literatura aumenta el universo, crea*²⁷. Esta literatura, ensalzada casi sin mesura por el joven autor, se corresponde con la literatura típicamente idealista, caballeresca y heroica²⁸. Su capacidad creadora, a la que se refiere cuando señala que *aumenta el universo*, estriba precisamente en su distanciamiento de la realidad cotidiana, la cual permanecerá siempre ajena a su materia. Se trata de ese tipo de obras que Ortega ha definido por su *inverosimilitud*, por su independencia del mundo circundante. Pues bien, este tipo de obras habrá de convivir durante muchos años con otra literatura que muy poco tiene que ver con ella. Se trata de creaciones de origen popular, cuya consideración es muy diferente para la opinión del filósofo. Así lo expresa el autor: *Paralela a ella, pero reptando sobre la tierra, se desenvuelve la literatura del pueblo ínfimo. (...) El cantor villano ve al hombre con ojos*

²⁶ De ahí que Ortega escriba, refiriéndose a la "Bacanal", de Poussin, cuadro del cual ha dicho que expresa *la filosofía del Renacimiento: No podemos menos de advertir el esfuerzo de la materia para ascender un instante, empujada por el vino, a las finas vibraciones espirituales; no podemos menos que presentir que todo concluirá en un inmenso cansancio, en carnes ajadas, en músculos lactos, en mal sabor de boca.* "Tres cuadros del vino", *Obras Completas*, II, pp. 55-56.

²⁷ *Obras Completas*, II, p. 122.

²⁸ El modelo representativo de la misma señalado por el autor es el *Tristán*, de *Latinor* (por cierto, muy anterior al Renacimiento), cuyo tema, el amor, pone de manifiesto *el origen psicológico de toda esta literatura generosa.* *Ibid.*, pp. 122-123.

*de ayuda de cámara. No crea un mundo; ¿de dónde va a sacar él sin vacilar, cercado de hambre y de angustias, el destripaterrones, el hambriento, el deshonrado, de ijares jadeosos, de alma roída, el esfuerzo superabundante para crear existencias, formas de vida? Copia la realidad que ante sí tiene, con fiero ojo de cazador furtivo: no olvida un pelo, una mácula, una costrica, un lunar. La copia es crítica. Y ésta es su intención; no crear, criticar. Le mueve el rencor*²⁹. Frente al amor, el rencor; frente a la *inverosimilitud*, la *verosimilitud*; frente al idealismo creador, el realismo que copia. Este segundo tipo de obras es al que pertenece sin duda la novela picaresca. De ahí que diga de ella que carece de independencia estética, pues necesita de la realidad, de la que vive *como carcoma de la madera*³⁰. Es un arte de copia, de reproducción exacta de la vida real. *Ahora bien, concluye, el rasgo distintivo de la alta poesía consiste en vivir de sí misma, no haber menester de tierra en que apoyarse, constituir ella un íntegro universo. Sólo así es plenamente creación, póiesis*³¹.

Desde este punto de vista, la consideración positiva del *Quijote* va a plantear ciertas dificultades. ¿En cuál de estos dos tipos de obras se ha de incluir la que relata la historia de Don Quijote? Obviamente, no en el primero. Y, sin embargo, la novela cervantina merecerá a Ortega una consideración muy diferente a la que acaba de expresar respecto a la picaresca. El filósofo, consciente de la disyuntiva que se le plantea, ha de encontrar una explicación satisfactoria: *En los siglos XV, XVI, XVII, estas dos literaturas, la amante y la rencorosa, dan proporciones clásicas a su interpretación de la novela, parcial en ambas. El tema del amor e imaginación se enciende como un espléndido fuego de artificio en el libro de caballerías. El tema del rencor y la crítica madurece en la novela picaresca. La primera novela integral que se escribe, en mi entender la novela, es el Quijote, y en ella se dan un abrazo momentáneo, en la tregua de Dios que el corazón de un genio les ofrece, amor y rencor, el mundo imaginario e ingrátido de las formas y el gravitante, áspero de la materia. Cervantes es el Hombre; ni lacayo ni señor*³².

El tono de este párrafo no oculta una idea que resulta esencial a lectura orteguiana de la novela. De la conciliación de ambos mundos nacerá la relevancia del *Quijote*, como portador de la clave de la naturaleza del género que inaugura³³. De ahí que el autor insista en la necesidad de considerar siempre

²⁹ *Ibid.*, p. 123.

³⁰ *Ibid.*, p. 124.

³¹ *Ibid.*, p. 124.

³² *Ibid.*, p. 123.

³³ Ortega, cuyas reflexiones ofrecen una nueva madurez en *Ideas sobre la novela*, comentará en esta obra: *Es de esperar que el lector no se rinda al equívoco accidental del lenguaje, que usa el mismo nombre para denominar el libro de caballerías y su opuesto, el Quijote. En rigor, para ballar las condiciones de la novela, en el sentido más actual del término, bastaría con reflexionar sobre cómo puede estar constituida una producción épica que elimina todo lo extraordinario y maravilloso. En Ideas...*, p. 43(1).

como un factor intrínseco a la naturaleza de la obra la intencionalidad cervantina de arremeter contra la literatura caballeresca. Será de esta *comuni3n*, producida durante la pugna entre el idealismo 3pico³⁴ y el realismo novelesco de la que la obra da cuenta, de donde nazca tanto la genialidad del libro de Cervantes como el fundamento del g3nero que inaugura. De ah3 que comience el autor sus reflexiones sobre tal *agon3a*, en el m3s estricto sentido unamuniano del t3rmino, reivindicando la trascendencia que para la comprensi3n de la obra posee la confesi3n cervantina de su propio prop3sito: *Afirma Cervantes que escribe su libro contra los de caballer3as. En la cr3tica de los 3ltimos tiempos se ha perdido la atenci3n hacia este prop3sito de Cervantes. (...) No obstante, hay que volver a este punto de vista. Para la est3tica es esencial ver la obra de Cervantes como una pol3mica contra las caballer3as*³⁵. Esto es as3 porque el autor concibe como clave para la comprensi3n del sentido de la obra cervantina la percepci3n del modo en que Cervantes hace convivir en sus p3ginas dos polos opuestos de la literatura, dos modos tangencialmente diferentes de contemplar el mundo. Mientras el rapsoda pretende arrancarnos de la realidad cotidiana, el novelista nos sumerge de nuevo en ella. La genialidad cervantina reside en gran medida en el hallazgo de una v3a de conciliaci3n de ambos mundos en la figura de Don Quijote. El hidalgo manchego, cuya fantas3a har3 ascender una y otra vez el universo cotidiano hacia el mundo de lo heroico, al tiempo que provoca el descenso de 3ste a la m3s pura materialidad a trav3s de la risa, constituye ese acceso a trav3s del cual se produce tan magn3fica intersecci3n.

En este sentido, introduce Ortega un comentario sobre la an3cdota sucedida a prop3sito del retablo de maese Pedro. Considera c3mo en la estancia en la que se desarrolla la acci3n del retablo, a la vez incluido en un retablo m3s amplio –el libro de Cervantes– encontramos como en s3ntesis los dos mundos que ahora se comunican. Por una parte, observamos la presencia de *unos hombres ingenuos, de estos que vemos a todas horas ocupados en el pobre af3n de vivir*. Por otro, *el retablo constri3ne un orbe fant3stico, articulado por el genio de lo imposible: es el 3mbito de la aventura, de la imaginaci3n, del mito*. Ambos universos no tienen, a priori, modo de entrar en contacto. Sin embargo, entre ellos, hallamos un tercer plano, encarnado en la figura de un pobre hidalgo cuyo cerebro es responsable de que una buena ma3ana abandonara su pl3cida existencia para salir decidido a vivir una vida de aventuras. Su mente, a medio camino entre la realidad circundante y el mundo caballeresco por ella imaginado, permitir3, sino la mezcla de ambos planos, s3 cierta confusi3n entre ellos: *Por el conducto de la simplicidad y la amencia van y vienen efluvios del uno al otro continente, del retablo a la estancia, de 3sta a aqu3l. Dir3ase que lo importante es precisamente la 3smosis y end3smosis entre ambos*³⁶. De este modo el

³⁴ Ortega considera las novelas de caballer3as como *el 3ltimo grande reto3nar del viejo tronco 3pico* (*Meditaciones*, p. 92).

³⁵ *Ib3d.*, p. 96.

³⁶ *Ib3d.*, p. 96.

Quijote entierra formalmente, incluyéndola, a la épica. El universo idealizado que pretende convivir con la realidad cotidiana propia del nuevo género sólo ha podido ser introducido en ella en virtud de la más extrema subjetividad. Su identidad se limita a la que el pobre hidalgo puede conferirle con su demencia, y su *realidad* depende en todo momento del equilibrio de don Quijote, siempre en el delgado límite que separa el ideal por él inventado del mundo material que de él tira, terminando por vencerle. Además, su inserción ha sido también relativizada a través del papel relativizador de la risa, de modo que lo heroico ha sido reducido en la novela hasta sus manifestaciones menos significativas, pese a lo cual sigue siendo un hecho que el mundo de lo caballeresco tiene un concreto lugar en *El Quijote*, un papel insustituible. De ahí que la novela de Cervantes sea considerada por Ortega como un testimonio inestimable del nacimiento del género novelesco, y de sus remotas vinculaciones con la literatura heroica que en ella todavía sobrevive.

EL HÉROE PROBLEMÁTICO

*Lo heroico de todo héroe radica siempre en un esfuerzo sobrenatural para resistirse al hábito. La acción heroica es, en todo caso, una aspiración a innovar la vida, a enriquecerla con una nueva manera de obrar*³⁷.

*Es menester que donde quiera subsista subterránea la posibilidad del heroísmo, y que todo hombre, si golpea con vigor la tierra donde pisan sus plantas, espere que salte una fuente. Para Moisés el Héroe, toda roca es hontanar*³⁸.

Pese a los diferentes argumentos expuestos por Ortega con el fin de poner de manifiesto la línea marcada en la lenta evolución de la literatura épica hacia la aparición de la novela, será precisamente su definición de héroe novelesco la que ofrezca mayor número de respuestas a esta cuestión. De la contraposición las identidades de ambos surgirán algunas de las ideas fundamentales que marquen con suma evidencia la tangencial diferencia en la naturaleza de ambos géneros. De ahí que el análisis de la nueva posición del héroe ante el mundo en el que se halla inserto ilumine intensamente la cuestión que tanto preocupa al filósofo, relativa al nacimiento de la novela.

Blas Matamoro, en su artículo "La lectura como colaboración"³⁹, señala algunos aspectos en los cuales percibe en el filósofo madrileño ciertas semejanzas con algunas de las ideas propias de Georg Lukács. Independientemente de la relevancia de este posible paralelismo, interesa al aspecto que venimos tratando las reflexiones de Matamoro sobre la naturaleza del héroe novelesco

³⁷ *Obras Completas*, II, p. 177.

³⁸ *Meditaciones*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 79.

³⁹ En *Cuadernos Hispanoamericanos*, Volumen-Homenaje a Ortega y Gasset núms. 403-405, enero-marzo, 1984, pp. 299-307.

en la obra orteguiana. Este autor señala cómo Ortega ha visto como característica definitoria del héroe novelesco su inadecuación al mundo, en tanto la adecuación lo era del épico⁴⁰. Es precisamente en esta sencilla definición donde radica la clave de la nueva perspectiva vital del héroe moderno, de modo que de su análisis habrá de surgir consecuentemente una valiosa panorámica de los elementos que constituyen el nuevo género. La inadaptación a su circunstancia propia de Don Quijote, proporciona al estudioso una riquísima ocasión para el análisis de la nueva condición heroica. La relevancia de este personaje se incrementa tanto por la riqueza psicológica que a este respecto le ha sido conferida, como por el momento histórico en el que el mismo ha visto la luz, de modo que no debió resultar muy difícil percibir en él a Ortega una valiosa vía de aproximación a una pertinente definición del género al que dedicara algunos de sus ensayos más célebres. La escisión de la intimidad del personaje en virtud de su propia percepción de la inadecuación de la idea que sí mismo posee respecto a la que sus semejantes manifiestan mantener sobre su persona habrá de desembocar necesariamente en la configuración de una personalidad compleja, repleta de contradicciones, agónica. Tal característica ha sido señalada en diversas ocasiones por algunos lectores de la novela de Cervantes, entre quienes sobresale la interpretación unamuniana. No obstante, lo relevante de las aportaciones orteguianas en este sentido no radica simplemente en el análisis que el autor ofrecerá sobre este agonismo quijotesco y el voluntarismo que el personaje habrá de manifestar a lo largo de las páginas de la obra, ni siquiera se limita tampoco a las consideraciones que nos serán ofrecidas acerca de las repercusiones que los elementos cómicos presentes en la obra habrán de ejercer sobre la configuración del personaje; lo más sobresaliente, en nuestra opinión, consiste en las consecuencias que del detenido análisis de todos estos elementos extraerá el filósofo sobre la gestación y nacimiento del género novelesco. Curiosamente, las conclusiones filosóficas que la evolución psicológica quijotesca pudiera inspirar fueron extraídas por un creador de ficciones: Unamuno; Ortega, el pensador, habrá de circunscribirse, estrictamente en este caso, al campo de la crítica literaria, de ahí que sus aseveraciones resulten más interesantes desde este punto de vista.

Así pues, el punto de partida para las interesantes conclusiones que Ortega ofrecerá a sus lectores se encuentra en la consideración del personaje novelesco, cuyo prototipo por excelencia es Don Quijote, como portador de una intrínseca problemática que consiste en la incapacidad del mismo de hallar la unidad que concilie las diversas perspectivas que sobre sí mismo se debaten en el seno de su conciencia. Matamoros ofrece una completa descripción de esta situación experimentada por el nuevo héroe: *El héroe problemático no puede ni recuperar la unidad, aunque tenga nostalgia de ella; ni trascenderse en dioses ni en ritos ni en éxtasis ni en sacrificios; ni perderse en el infinito porque care-*

⁴⁰ Ibid., p. 304.

*ce del órgano que lo libere del órgano de su finitud. Sólo le queda desgarrarse entre lo interior y auténtico y lo exterior y degradado, extraño al ideal y a los valores verdaderos. Si cede a la realidad por medio de la desilusión, se resigna ante ella. De lo contrario continúa una guerra inútil y perdida de antemano...*⁴¹

La escisión entre la vida cotidiana y prosaica que rodea al héroe y el universo idealizado en el que él desea hacer consistir su existencia plantea por sí misma un dualismo (la realidad y el deseo) del cual sólo podrá intentar escapar a través de su propia voluntad. De ahí que el personaje novelesco acabe definiéndose precisamente por este voluntarismo. El propio autor nos explica este hecho: *En la voluntad de aventuras, -señala, refiriéndose a Don Quijote- en el esfuerzo y en el ánimo nos sale al camino una extraña naturaleza biforme. Sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal*⁴². Tal problemática impide la identidad unívoca⁴³ del personaje, su localización definitiva en un determinado plano al que pueda circunscribirse sin reservas, lo cual contrasta con la naturaleza de los protagonistas de las gestas épicas: *Objeto semejante es ignoto en la épica. Los hombres de Homero pertenecen al mismo orbe de sus deseos*⁴⁴. El héroe novelesco siente la necesidad de conciliar ambos mundos entre los cuales se siente escindido, al mismo tiempo que se resiste con pasión a ceder a las presiones de una realidad que tiende a mermar el trascendente sentido de la vida que él posee, y en esta decidida aspiración a rehusar asumir los condicionamientos propios de su circunstancia consiste precisamente su heroísmo: *Porque 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*⁴⁵. Tal condición señalada por el autor para los nuevos protagonistas de las ficciones literarias no es sino una consecuencia de la aplicación a este campo de una idea que el filósofo conservará independientemente de su vinculación a las creaciones literarias, relativa a la necesidad del hombre de conquistar su propia identidad como condi-

⁴¹ *Ibíd.*, p. 307.

⁴² *Meditaciones*, p. 107.

⁴³ Este término, propio del lenguaje bajtiniano, pretende expresar la condición cerrada, definitiva de determinados personajes, carácter propio, como Ortega señalará, de los héroes épicos y caballerescos. A este respecto comenta Julián Marías: *Para Ortega, ya desde el principio, el hombre no es una cosa hecha, sino más bien una empresa, una aventura; la hominización o humanización de lo infrahumano en el hombre es la tarea de la vida humana; una forma particular de esa reabsorción de la circunstancia* (*Meditaciones*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 80(61)).

⁴⁴ *Meditaciones*, p. 106.

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 106-107.

ción imprescindible para la autenticidad de su existencia⁴⁶. Del mismo modo que este proceso de aprehensión de la identidad que a cada individuo ha sido destinada proporciona un auténtico sentido a la vida humana, el héroe debe iniciar su andadura por el mismo camino, de modo que su progresión a lo largo de esta ruta constituya la novelización de su ascensión hacia sí mismo. Éste es precisamente el proceso que Cervantes nos ofrece en su novela, pese al fracaso final de su personaje, porque: *Suele acaecernos lo que maravillosamente, misteriosamente, sugiere Mallarmé, cuando resumiendo a Hamlet le llama: "el señor latente que no puede llegar a ser"*⁴⁷.

Efectivamente, la historia de Don Quijote es la historia de su voluntad. Al menos ésa es la interpretación que nos ofrece Ortega. De hecho, el autor percibe en ese voluntarismo el más cristalino reflejo de uno de los atributos más intrínsecamente españoles. Al igual que el hidalgo manchego, el español no medirá el valor de estas *hazañas* por el resultado de ellas obtenido, por su utilidad, *sino por su pura dificultad, por la cantidad de coraje que consuman. No le interesa al esforzado la acción: sólo le interesa la hazaña*⁴⁸. Sin embargo, el "tratado del esfuerzo puro"⁴⁹ que Cervantes nos ofrece en *El Quijote* habrá de producir determinadas consecuencias sobre su más célebre personaje, las cuales repercutirán directamente sobre la configuración y el sentido de su novela. Cuando, tras haber puesto en el empeño del proyecto que se pretende conquistar todas las fuerzas de que el personaje se siente capaz, el mismo ha de concluir en el duro enfrentamiento con la realidad que le envuelve, terriblemente vencedora, el desencanto y el escepticismo habrán de aparecer con la renuncia, impregnando con su tristeza hasta las últimas fibras de la obra. Como el propio Ortega señala: *Mas ¿adónde puede llevar el esfuerzo puro? A ninguna parte; mejor dicho, sólo a una: a la melancolía*⁵⁰.

⁴⁶ En un artículo de 1916, "Estética en el tranvía", sostiene: *No midamos, pues, a cada cual sino consigo mismo: lo que es como realidad con lo que es como proyecto. "Llega a ser el que eres". He ahí el justo imperativo...* (*Obras Completas*, II, p. 38). Repárese en los ecos unanímicos que en estas palabras se perciben.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 38. Comenta Manuel Granell, *La vida, enseñaba Ortega, no se entrega hecha. Tenemos que hacérsola nosotros mismos desde nuestro querer y día a día. Pero hay en ella más "contra-voluntad" que "voluntad"*. (*Ortega y su filosofía*, Revista de Occidente, Madrid, 1960, p. 31).

⁴⁸ (*Obras Completas*, II, p. 558) Por cierto, que a este respecto relata el filósofo una curiosa anécdota que le sucedió con Cohen, en Alemania. Estando este maestro orteguiano relejendo la novela de Cervantes a instancias de Ortega, exclamó: *"¡Pero, hombre! ¡este Sancho emplea siempre la misma palabra de que hace Fichte el fundamento para su filosofía"*. En efecto: —comenta nuestro pensador— *Sancho usa mucho, y al usarla se le llena la boca, esta palabra: "hazaña", que Tieck tradujo tathandlung, acto de voluntad, decisión*. (Y en la cual fundamentó este filósofo todo su pensamiento). *Ibid.*, p. 558.

⁴⁹ Ortega usa esta expresión para referirse al monasterio de El Escorial, el cual *expresa acaso nuestra penuria de ideas, pero, a la vez, muestra exuberancia de ímpetus* (*Obras Completas*, II, p. 557).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 559.

Del conflicto entre el héroe y su circunstancia, en el cual radica según Ángel del Río el sentido del *Quijote* como obra⁵¹, surgirá un nuevo elemento que asumirá una muy relevante función en el proceso de desengaño quijotesco: la risa. La comicidad novelesca nace precisamente de la contradicción que el personaje vive entre su proyecto de hombre por conquistar y el medio hostil en el que ha de ejecutarlo. Tal situación no podría en ningún caso producirse en el seno de la literatura clásica. El protagonista de una tragedia, como el héroe cantado por los rapsodas, nunca podrá luchar en el ejercicio de su voluntad, pues se halla inmerso en un mundo determinista y fatal. Será el nuevo género, con su naturaleza imprevisible, el que cree la necesidad de un nuevo ser sujeto tan sólo a las consecuencias de sus propios actos, de las decisiones de su albedrío.

Pero hemos visto cómo el albedrío del hombre genuino no le permite una sumisión incondicional a su circunstancia, al medio que habita, sino que, por el contrario, le impone la necesidad de luchar contra él para intentar el hallazgo de sí mismo, del que es en realidad. En ello consiste precisamente la condición de héroe. Pues bien, tal como Ortega pone de manifiesto, el heroísmo así concebido puede ser percibido desde dos ópticas completamente opuestas. Puede ser percibido desde una mirada *recta*, o bien, desde una mirada *oblicua*. *En el primer caso, convertía nuestra mirada al héroe en un objeto estético que llamamos lo trágico. En el segundo, hacía de él un objeto estético que llamamos lo cómico*⁵². El paralelismo entre épica y novela queda reflejado también en esta bipolaridad de lo heroico. El héroe épico permanecerá inamovible en su mundo de idealizaciones del que nadie pretende destronarlo. Sin embargo, el héroe tal y como ha sido definido por el filósofo, ha de enfrentarse a una tradición que recela de sus intentos de superación, pues no le son gratos. Debe trascender un mundo que se resiste a ser trascendido y que no dudará en hacer caer sobre el ambicioso (pues todo héroe ha de partir de una ambición) el peso caricaturizador de la comedia, capaz de hacerle descender en un instante de lo sublime a lo ridículo. Es la venganza que contra todo intento heroico trama el instinto de conservación, el cual se sirve de la realidad para envolver en una comedia toda hazaña intentada por el héroe: *Como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Con tirarle de los pies y volverle a ella por completo, queda convertido en un carácter cómico*⁵³. Exactamente eso es lo que le ocurrirá a Don Quijote. El proyecto de identidad que se ha propuesto conquistar le regatea una y otra vez su accesibilidad mediante la presión que sobre el mismo ejerce la materialidad en la que el personaje se encuentra inmerso. A lo largo del desarrollo de las diversas anécdotas en las que se halla envuelto el pobre hidalgo,

⁵¹ "El equívoco del *Quijote*", *Hispanic Review*, Philadelphia, 1959, p. 200.

⁵² *Meditaciones*, p. 108.

⁵³ *Ibid.*, p. 113.

la realidad va imponiéndose a su voluntad, en un proceso psicológico magistralmente descrito por Cervantes; hasta tal punto irá avanzado posiciones que terminará por desalojar la voluntad del héroe, en un momento de la novela ya carente de toda comicidad, pues se ha roto el dualismo en beneficio de una de las partes litigantes. La realidad ha absorbido el *rôle* trágico, de modo que ahora le vemos *como un disfraz ridículo, como una máscara bajo la cual se mueve una criatura vulgar*⁵⁴. Sin embargo, la heroicidad permanece latente en el seno de la novela, de modo que es sobre ella donde se ha cimentado la caída del héroe, de ahí que Ortega sostenga que *la comedia vive sobre la tragedia, como la novela sobre la épica*⁵⁵. De esta convivencia de lo trágico y lo cómico en el ámbito de la obra novelesca deduce Ortega una de sus últimas conclusiones, esto es, la naturaleza *tragicómica* del género. Será precisamente en la poetización de la caída del héroe desde las cimas de su condición trágica al mundo de la realidad material donde la novela encuentre uno de los motivos más ricos en posibilidades estético-literarias. De ahí que la realidad pueda llegar a formar parte del universo poético de una obra de arte: no lo hace por su propio valor, sino porque permite la estilización de un proceso que en sí mismo sí es hermoso⁵⁶.

Cervantes fue capaz como nadie había hecho antes que él de crear un universo ficcional en el que se reflejara con inusitada genialidad este doble proceso que lleva al ser humano a luchar heroicamente por conquistar una identidad superior y el posterior desengaño que la realidad (con la crueldad añadida del ridículo) intentará imponerle. El héroe cervantino, que en ningún momento ha acaparado la prioridad de los intereses orteguianos respecto a la obra de Cervantes, sí ha merecido del filósofo, no obstante, la consideración que la complejidad de su personalidad merece.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 114.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 114.

⁵⁶ *No está en la realidad yacente lo poético del realismo, sino en la fuerza atractiva que ejerce sobre los aerolitos ideales. (Meditaciones, p. 115).*