

Metafísica y novela. Dos pre-ocupaciones de Antonio Rodríguez Huéscar¹

Metaphysics and Novel. Two Pre-Occupations of Antonio
Rodríguez Huéscar

José LASAGA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2015.11>

Resumen:

Tratamos de mostrar los puntos de coincidencia entre la filosofía, entendida como comprensión de lo real, y la novela moderna, la que surge con Cervantes, como ficción que aspira a captar realidad, a partir del análisis de la novela que propone Antonio R. Huéscar. Dicho análisis es deudor de las categorías de la vida que él mismo contribuyó a establecer en sus ensayos críticos sobre la metafísica de la vida humana como «realidad radical» elaborada por José Ortega y Gasset a partir de los años treinta del siglo pasado. La narración es el instrumento esencial de que se sirven metafísica y novela para captar lo real, es decir, lo que acontece en las vidas de los hombres y mujeres que pueblan la tierra.

Palabras clave: metafísica, novela, Ortega y Gasset, razón narrativa, yo, mundo.

Abstract:

This text will try to show the points of convergence between philosophy, seen as an understanding of reality, and modern novel, which is inaugurated by Cervantes, as fiction that

¹ Este trabajo fue presentado en el encuentro académico *La razón vital o histórica como proyecto metafísico en torno a don Antonio Rodríguez Huéscar*, organizado por el Proyecto de Investigación FI 2009-11707 «La Escuela de Madrid y la búsqueda de una filosofía a la altura de los tiempos».

aims to capture reality, from the analysis of the novel proposed by Antonio R. Huéscar. Such analysis is indebted to the categories of life which he helped establish in his critical essays about the metaphysics of human life as «radical reality», produced by José Ortega y Gasset from the thirties of the last century. Narration is the essential instrument used in metaphysics and novel to capture reality, that is, what happens in the lives of men and women who populate the earth.

Keywords: metaphysics, novel, Ortega y Gasset, narrative reason, I, world.

...el núcleo de los anteriores pensamientos sobre la novela es en mí casi tan viejo como mi propia vida intelectual. Antonio R. Huéscar.

Donde todo se sabe no hay narración posible. Cormac McCarthy

1. Hacia una metafísica de la «razón vital-histórica»

1.- La filosofía es esencialmente metafísica. Este es el punto de partida de Antonio Rodríguez Huéscar (Fuenllana, Ciudad Real, 1912-Madrid 1990) en un ensayo titulado precisamente «Mirada a la metafísica» que apareció en 1975 en la efímera tercera época de la *Revista de Occidente*.

Esa mirada que Rodríguez Huéscar (RH) proponía echar sobre la metafísica se hacía en el momento menos propicio, cuando el mundo académico occidental, con los departamentos españoles de filosofía a la cola, se había apresurado, con escasas excepciones, a declarar muerta la metafísica, bien de consunción histórica –neopositivismo, marxismo–, bien de desvío y despiste por la senda del *ente*, al olvidarse de preguntar, como es debido, por el *Ser*.

En el mencionado artículo, escrito desde la conciencia de crisis que atravesaba la filosofía occidental y de la que daban fe los mencionados movimientos filosóficos, RH reivindicó una filosofía metafísica afirmando su identidad: la filosofía debe asumir como programa fundamental de sus indagaciones el conocimiento, descubrimiento, en fin, comprensión de *lo real*. Pues este y no otro significado prekantiano es el que RH le confiere al término en cuestión.

Huéscar no ignoraba el fracaso de la metafísica cosmo-teológica, ni el fallo kantiano –en el sentido jurídico de la expresión– acerca de su imposibilidad. Ya en Kant, escribe Rodríguez Huéscar, se dan ejemplarmente representados los supuestos y la aporética esencial de toda la crisis moderna de la metafísica. Pero Kant no buscaba liquidar o abandonar la metafísica como tal, sino una determinada forma² de entenderla que había resultado incompatible con los logros y exigencias epistemológicas planteadas por la razón moderna, gracias a los éxitos de la ciencia natural. Según RH, Kant pone las bases para una nueva metafísica «... en la que por primera vez se abre la posibilidad de una “derivación” del concepto de ser mediante el intento de pensarlo en función del hombre» (*idem*). Tan solo después de que a comienzos del siglo xx comience la reacción antipositivista, se alcanzaría a descubrir «el nuevo Kant meta-

² «Por eso, en su pensamiento [de Kant], si se sigue hasta sus últimas implicaciones, encontraremos ejemplarmente representados los supuestos y la aporética esencial de toda crisis moderna de la metafísica: los condicionamientos profundos y la constelación de problemas que definen filosóficamente la misma». «Mirada a la metafísica», *Revista de Occidente*, 3ª época, Madrid, nº 1, noviembre de 1975, p. 65.

físico mencionado, recogiendo, es verdad, su honda intuición de la primacía del problema del hombre» (*op. cit.*, p. 66). Ahora bien, a juicio de Huéscar, esa vuelta a la metafísica fue más intuitiva y voluntarista que suficientemente justificada, hasta que se consiguió mostrar su «necesidad interna», cosa que solo se consiguió «a la luz de una exposición suficiente del nuevo nivel de radicalidad en que la metafísica se sitúa [...] cuando la metafísica ha llegado a entenderse como *teoría de la vida humana*, y esta como la “*realidad radical*”» (*idem*). Por tanto, la dirección de la nueva ruta que Kant abría a la metafísica no avanzaba hacia una ontología sino hacia una «filosofía primera» involucrada en la tarea de aprehender la realidad misma.

La situación actual en la que la metafísica se encuentra parte, pues, del nivel histórico de complejidad que había quedado establecido por las críticas kantianas. La dialéctica trascendental, la famosa tercera parte de la *Crítica de la razón pura* establecía de manera irreversible la imposibilidad de seguir haciendo descripciones metafísicas con validez racional del mundo como totalidad, del alma humana y de Dios. Es verdad que el idealismo post-kantiano buscó una fórmula para hacer metafísica. Y de alguna forma, el proyecto orteguiano se reclama de lo que podría entenderse como el legado de una «metafísica antropológica kantiano-fichtean», que evita conscientemente la tentación hegeliana de postular un proceso de determinaciones que culmina en el saber absoluto. Como es sabido, terminó en el descrédito absoluto de la filosofía, con las múltiples «superaciones» que los propios discípulos de Hegel fueron los primeros en proponer y defender.

Uno de los filósofos que se hace cargo de ese nivel de problematicidad en que habita la filosofía desde la muerte de Hegel en 1831, es, a juicio de ARH, Ortega, cuando en *¿Qué es filosofía* (1929) vuelve a reclamar, a pesar de las críticas que los positivismos de diversa inspiración venían haciendo a tal empeño, un terreno propio para el saber filosófico, basado en los tradicionales principios de *autonomía* y radicalidad del saber filosófico, como saber sin supuestos y el de *pantomía* o saber del universo, entendido como «todo cuanto hay»³. Esa reivindicación era posible gracias al método fenomenológico que permitía un modo de acceso a lo real no-abstracto, apegado a la aparición de las cosas mismas en el ámbito de «mi vida» como realidad radical. Justificar ahora, en detalle, esta idea de metafísica que RH asume de Ortega y en qué sentido es, a un tiempo, herencia y superación del legado kantiano consumiría un espacio del que nos disponemos. Además es innecesario. Basta con recordar que ya lo hizo el propio RH en un ensayo tan breve como esclarecedor. Me refiero a *La innovación metafísica de Ortega*, y más concretamente a su primera parte dedicada a la superación del idealismo, emprendida por su maestro desde *Meditaciones del Quijote* (1914). Entonces no llegaríamos a hablar de la novela y a desplegar algunas reflexiones menores sobre el elemento común que anudan entre sí los dos asuntos mencionados en el título: la comprensión de lo real sería una tarea compartida por la metafísica y por la novela moderna en todo aquello que afectara a la vida humana en sus múltiples dimensiones. Es más, de creer a Milan Kundera, la novela ya estaría ocupándose de asuntos a los que la filosofía solo llegó cuando se orientó hacia los problemas de la «existencia».

2.- Nadie discutirá que la realidad, entendida como lo que está ahí, nos atañe y nos resiste, es objeto de reflexión, interpretación, investigación y conocimiento de las ciencias, por un lado, y de la filosofía por otro. Y cuando la filosofía se compromete en su preguntar con las

³ Cfr. la lección IV del curso citado, *Obras Completas*, Madrid, Taurus-Fundación José Ortega y Gasset, 2004-2010, vol. VIII, pp. 278 y ss. En lo sucesivo citaremos a Ortega por esta edición dando a continuación de la cita el volumen en número romano y la página en árabe.

raíces mismas de lo real, cuando aspira a revelar la «realidad radical» de lo que hay, entonces, eso es, desde Aristóteles, la ciencia que busca un nombre y que, por buena o mala ventura, terminó encontrando el de metafísica.

La novela, al menos la gran novela occidental, escrita en la estela de lo que llamó Kundera con melancólica precisión «la desprestigiada herencia de Cervantes», se ocupa también de revelar aspectos de lo real en un sentido diferente pero análogo al de la metafísica. El vínculo de la metafísica con la realidad en el marco de la filosofía orteguiana es patente desde la doctrina de «la vida humana como realidad radical» formulada por primera vez en el curso de 1929, *¿Qué es filosofía?* Lo es menos que, de pronto, se declare que la novela tenga que ver con lo real porque novela es un objeto que pertenece al mundo del arte, de la ficción, y en cuanto tal sería lo opuesto a la realidad que le ocupa a la metafísica. Pero esta es la tesis que sostiene RH en su denso y a mi juicio acertado artículo «Problemática de la novela» (1959).

Me propongo en lo que sigue, justamente, mostrar que para RH metafísica y novela son dos modos de «acceso a la realidad», para usar su precisa fórmula: diferentes pero complementarias maneras de planificar el contacto con la realidad –pues la percepción es solo una y no necesariamente la que más conocimiento aporta–.

El primer modo de acceso, el metafísico, le ocupó prácticamente toda su vida intelectual, que se deja resumir en la enumeración de sus tres obras mayores:

*Perspectiva y verdad*⁴, magnífica presentación de la metafísica o filosofía primera orteguiana sistematizada en torno al concepto de perspectiva –metáfora que a su juicio reflejaría con mayor precisión que otras, como los *dii consentes* o *dioses unánimes*–, la verdadera innovación que Ortega habría llevado a cabo en la historia de la filosofía, abandonando una visión subjetivista de lo real por otra en la que lo real mismo se organiza como perspectiva, uno de cuyos ingredientes es el yo –ingrediente subjetivo– en co-existencia con el polo objetivo o cósmico o pragmático del paisaje, circunstancia o mundo en el que uno se encuentra. El paso de una metafísica del ser a otra del acontecer es un dato relevante para interpretar la convergencia que hallamos en obra de ARH entre reflexión metafísica y novelesca, y esta última no solo en teoría⁵. No se termina de comprender la «innovación» metafísica orteguiana si no se tiene en cuenta que se procura una interpretación «cósmica» de lo real. Solo lo que acontece entre un yo y su mundo o circunstancia es real por vivido, lo que significa a su vez que «yo» y «mundo» no son ya realidades sino abstracciones, entificaciones que practica la razón en el mudo devenir sobre el que el humano tiene que reobrar para «humanizar» precisamente su vida, es decir para trascender la mecánica biológica que la soporta, creando interpretaciones que le donen un *sentido*. La poesía y el mito serían así necesidades universales, ahistóricas,

⁴ Madrid, Revista de Occidente, 1965. Una segunda edición en Madrid, Alianza ed. 1985.

⁵ El interés de RH por la escritura de creación es temprana según refiere en una entrevista a Jaime de Salas (*Revista de Occidente*, Madrid, nº 60, 105-133). En 1954 publica *Vida con una diosa*, novela que quedó finalista del premio Nadal. Se trata de una novela compleja, con muchos planos y narradores, como quiere la tradición cervantina. Para un comentario perspicaz de la novela véase Helio Carpintero, «Antonio Rodríguez Huéscar: filosofía y novela», *Revista de Occidente*, Madrid, mayo 1999, nº 216, pp 35-53.

La relación entre filosofía y novela siguió ocupando a Huéscar hasta el final de su vida como prueba la correspondencia que sobre ese tema mantuvo en los últimos años con Ferrater Mora, quien publicó tardíamente algunas novelas. También Ferrater fue finalista del Premio Nadal de novela, en 1987. Fueron los intercambios de opinión sobre las novelas del profesor catalán lo que provocó la correspondencia entre ambos filósofos, centrada en todo momento en el tema «filosofía y narración». Las cartas fueron publicadas. Véase «Correspondencia José Ferrater Mora-Antonio Rodríguez Huéscar», *Boletín de la Institución libre de Enseñanza*, Madrid, primera parte, nº 16, abril 1993, pp. 7-34; y segunda parte, nº 17, agosto de 1993, pp. 7-32. Edición de José Lasaga.

vinculadas al hecho de que la vida humana animal se trasciende a vida humana «reflexionada»⁶. La filosofía y la novela, por el contrario serían formas históricas de resolver el problema del sentido de nuestra vida, ambas específicamente occidentales, vinculadas a determinados avatares de nuestro pasado. El ensayo de Montaigne, la filosofía metódica de Descartes y la novela según la forma que Cervantes le confiere en el *Quijote*⁷ son casi coetáneos y, lo que es más decisivo, fruto de una misma crisis histórica en la que se modifica radicalmente el equilibrio entre el hombre, Dios (o dioses) y naturaleza. En esa modificación, que algunos han llamado «humanismo», sin duda por un exceso de optimismo, la novela moderna, que nada tiene que ver con la épica antigua y con cierto tipo de narraciones a las que también se denominan novelas (novela griega, bizantina, etc.) experimenta los mismos cambios y alteraciones que la filosofía y que la historia en general. No es casualidad que Huéscar eligiera como tema para su tesis el análisis de la noción de perspectiva y que su novela refleje precisamente una multiplicidad de perspectivas en las que parecen oscilar los hechos que se narran en una ambigüedad «real» como la vida misma⁸.

La segunda obra es *La innovación metafísica de Ortega*⁹. En su primera parte, titulada «La crítica del idealismo en los textos de Ortega» se reconstruye, como su nombre indica, la trayectoria de su crítica al «modo de conocimiento» propio del idealismo, desde sus orígenes en el cartesianismo hasta el cuestionamiento de la última forma histórica que el idealismo adoptó, la fenomenología de Husserl. La segunda parte trata de «La superación del idealismo: las categorías de la vida» y merece la pena llamar la atención sobre el hecho de que por primera vez se presentaba una «sistemática» de las categorías de la vida humana, que Ortega nunca llevó a cabo –no tuvo ni tiempo ni temperamento–. No solo se «censaban» y se ponía orden en ellas, sino que se daba de las mismas definiciones rigurosas, se mostraban sus nexos y relaciones internas y se establecían genealogías y justificaciones, trazando un plano de complejidad categorial que aun no ha sido mejorado por estudios posteriores.

Y en tercer lugar, nos encontramos con *Ethos y logos*¹⁰, obra póstuma que contiene la propuesta metafísica del propio RH, esto es, su visión de lo real desde su propia interpretación de la razón viviente. Su tesis sobre la realidad está bien resumida en un largo párrafo que ya he citado en otras ocasiones:

...el *logos*, en rigor y en verdad, es decir, en concreto, tal y como funciona en la vida espontánea e inmediata, sin «abstracciones» ni manipulaciones «separatistas» operadas sobre él, más o menos

⁶ Si se me permite la expresión. Quiero decir con el término que en un momento dado el existir humano se descubre viviendo a sí mismo a partir de un instante de ensimismamiento en donde precisamente se produce el desdoblamiento yo-mundo, que es lo que la tradición occidental identifica como conciencia o subjetividad. Ortega ha descrito esta dimensión «esencial» de la vida humana en varios lugares, por ejemplo al tratar de la transparencia de la vida para sí misma en la lección X de *¿Qué es filosofía?* (1929) (VIII, 359 y ss.) y, sobre todo, en «Ensimismamiento y alteración» (1939) (V, pp. 529 y ss.).

⁷ Para la relación entre modernidad y novela siguen siendo insuperables la tercera parte de *Meditaciones del Quijote* (1914), la llamada «Meditación primera: breve tratado sobre la novela» y el *Teoría de la novela* (1920) de Lukács.

⁸ En el estudio que dedica Helio Carpintero a la novela, subraya esta dimensión «orteguiana» de la novela: «Hay una continua tensión a lo largo de todas estas páginas, que imponen al lector una evidencia: que la realidad es lo que es siempre para alguien determinado desde una determinada posición o punto de vista». («Antonio R. Huéscar: filosofía y novela», *op. cit.*, p. 44).

⁹ Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación, 1983. Una segunda edición al cuidado de Jorge García-Gómez en Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

¹⁰ Madrid, UNED, 1996. Edición de José Lasaga.

con fines de «conocimiento», surge, se mueve y actúa dentro de una estructura ética, más aún: pertenece intrínseca y esencialmente a esa estructura. Y el llamado *éthos*, por su parte, en su acepción primaria, e.d., en cuanto cualidad esencial y, si se quiere, *estructura metafísica* del hacer o quehacer en que la vida consiste –que no es otra que cosa que la de la condición metafísica raigal de la libertad forzosa, de la libertad como destino inexorable–, por tanto de su carácter inalienablemente decisivo y, por tanto, responsable; ese *éthos*, digo [...], no solo incluye o implica en su dinámica estructura la necesidad del *logos*, sino que condiciona esencialmente el cumplimiento pleno del mismo que llamamos *verdad*; o lo que es igual: que si *éthos* pertenece internamente a, o es parte de, la estructura del *logos*, éste, a su vez, en otro sentido, pertenece intrínsecamente a, o es parte de, la estructura de *éthos*¹¹.

RH resume su propuesta y descubrimiento entendidos como la clave de la metafísica según la razón vital o histórica, a saber, que racionalidad lógica o teórica (*logos*) y racionalidad práctica (*ethos*) son dos aspectos de una única experiencia de razón inscrita en un quehacer vital –si se me permite la expresión–. Dicho de otro modo, que los usos de la razón hunden sus raíces en un estrato metafísico que no viene determinado por lo racional sino por lo vital. Quiere decirse: si el contexto de interpretación de la acción humana en su dimensión teórica y práctica es la razón, surge la falacia naturalista. Si es la vida humana, pensar es un quehacer más que tiene raíces y consecuencias éticas. Y al contrario: las decisiones morales tienen implicaciones en el campo de la verdad teórica (doctrina de la verdad como coincidencia del hombre consigo mismo).

2. Novela y metafísica

3.- Según ARH una novela es algo que un humano hace y otro lee, quehaceres vitales. También la filosofía. Ambos son, de suyo, históricos. Por tanto sus relaciones solo pueden ser comprendidas a partir de las fechas en que tienen lugar.

«Problemática de la novela» está fechado en 1959¹². Se trata de un año significativo. Quizá estamos en el parte-aguas de la segunda mitad del XX. Termina la postguerra, empiezan los sesenta: cambio y renovación en muchos los órdenes de la existencia. En lo que respecta a la narración, se está en pleno proceso de recepción de la gran novelística del primer tercio del siglo XX y como consecuencia de ello se mantiene la tendencia, iniciada en el periodo de entre-guerras, de romper con el modelo clásico de la novela realista. Durante la segunda mitad del siglo XX los Proust, Faulkner, Joyce o Kafka, para citar los nombres que menciona RH con más insistencia, serán los que definan el «nivel de los tiempos» en lo que a creatividad respecta en el campo de la novela.

Es más, la crisis filosófica y civilizatoria que se impone como resultado de las dos guerras mundiales que han asolado Europa y el resto del mundo, es inevitable como horizonte que el escritor no puede ignorar, pero Huéscar no cree que la crisis de valores implique necesariamente a la novela. Podía ocurrir lo contrario y resultar una buena sazón para que ésta ensayara nuevas formas, otras perspectivas de acceso a la realidad. En resumen que la novela podía continuar su camino de inquietud, búsqueda e innovación.

Alcanza a vislumbrar los experimentos del *Nouveau Roman* de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute o la novela existencial de un Graham Greene. Pero ya no llega –se entiende en el en-

¹¹ *Ethos y logos*, pp. 44-45, nota 56.

¹² «Problemática de la novela», seguida de un «Apéndice justificativo», en *Con Ortega y otros escritos*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 231-294. Citaremos en lo sucesivo por las siglas *PN*, seguidas del número de página.

sayo que comentamos— a Samuel Beckett ni a Gombrowicz ni a la gran explosión de la novela americana, tanto la escrita en español como la escrita en inglés, o a los escritores centroeuropeos (editados bien entrados los sesenta, Robert Musil, Hermann Broch, Friedrich Dürrenmatt), ni, en España, a *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos¹³, aparecida a comienzos de los sesenta o, un poco más tarde, las novelas experimentales de Juan Goytisolo como *Señas de identidad* o *La reivindicación del Conde don Julián*. Tampoco debió conocer *El túnel* de Ernesto Sábato, publicada en 1948¹⁴, obra que le habría interesado por sus implicaciones filosóficas, aunque, presumo, que no entusiasmado.

4.- El ensayo de RH está escrito sobre el paisaje de la gran novela occidental, europea y americana, con más presencia de la primera. El punto de partida de su reflexión es naturalmente el *Quijote*. Para ser exactos, dos «Quijotes»: el de Cervantes y el de las *Meditaciones orteguianas*¹⁵.

En lo que respecta al segundo son varias las referencias que considero fundamentales. En la «Meditación primera» que no por casualidad se titula «Breve tratado de la novela», al hablar Ortega de los géneros literarios afirma lo siguiente:

Los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, 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 género (I, 796).

Yo establecería aquí, antes que en los ensayos sobre Baroja¹⁶ o Proust¹⁷, o incluso el «Ensayo sobre la novela»¹⁸ (1925) que RH cita con admiración, la inspiración orteguiana que le mueve, entre otras cosas porque el género de la modernidad es la novela y Huéscar sitúa sus reflexiones sobre el telón de fondo de la crisis de esa misma modernidad, crisis de raíz metafísica¹⁹, para cuya superación esperaba ayuda de la novela.

¹³ A pesar de la feroz caricatura que hace de Ortega, que habría dolido a RH, éste no habría podido por menos que reconocer la espléndida novela que es, entre otras cosas, gracias a los postulados estéticos que la escuela orteguiana había puesto en circulación. Véase «Carcajadas y silogismos: Ortega y Gasset en *Tiempo de silencio*» de Rafael Fuentes Mollá, *Revista de Occidente*, mayo 2009, pp 13-35. La tesis de Fuentes es que a pesar del tratamiento que recibe el «personaje histórico» de Ortega, la novela responde a los postulados estéticos que aquél había formulado. *Passim* el apartado «La sólida presencia subterránea de Ortega», pp. 17 y ss.

¹⁴ No es de extrañar porque Sábato solo fue conocido fuera de Argentina después del éxito de *Sobre héroes y tumbas*, libro publicado en Argentina en 1961 pero que se editó en España hacia finales de los sesenta.

¹⁵ Me refiero a *Meditaciones del Quijote (MQ)* (1914), la obra programática de Ortega, en la que la novela de Cervantes ocupa un lugar prominente, como el libro «profundo» que no tuvo la modernidad española.

¹⁶ Ortega redactó un largo ensayo sobre Baroja que nunca se ha publicado entero. La parte más extensa del mismo fue incluida en el primer número de *El Espectador* (1916) «Ideas sobre Baroja».

¹⁷ «Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust». Publicado originalmente en francés en un monográfico dedicado al autor de la *Recherche* por la *Nouvel Revue Française* en 1923 y más tarde en *El Espectador VIII* (1934).

¹⁸ Aparecido en 1925 como la segunda parte de *La deshumanización del arte*. Poco después apareció un breve ensayo titulado «Cuestiones novelescas» (IV, 165).

¹⁹ En toda crisis profunda lo primero que se descompone son las referencias cardinales de la vida humana, vale decir: los principios a partir de los cuales reconocemos la realidad y los valores que nos ayudan a juzgar las situaciones que cada cual se va encontrando en su vida y que los antiguos resumían como los principios relativos a la verdad, el bien, la belleza, la justicia, la libertad, el amor, etc.. Lo que la generación finisecular europea había puesto en claro es que la interpretación «idealista» de la Ilustración que luego degenera en el mundo burgués durante la segunda mitad del XIX, entra en crisis, entre otras razones, por los embates certeros de los filósofos «de la sospecha», Marx, Nietzsche y Freud. Cada uno destruyó un pilar decisivo de la cultura europea; pero, curiosamente, al menos dos de

En el § 9 de *MQ*, «El retablo de Maese Pedro», describe Ortega la situación peculiar en que vive el «lector de patrañas», los lectores de novelas, por tanto, dispuestos siempre a caerse en el interior de cualquier «orbe fantástico» que las palabras le presenten, abandonando entonces la mera existencia con sus afanes, tropiezos, riesgos y dolores. La lógica vital del lector de patrañas involucra la lógica general de la cultura occidental, al menos desde Platón: hay dos mundos, el de las cosas «reales» con las que nos ocupamos en nuestra vida cotidiana, con sus quehaceres, y el mundo heroico de los entes ideales, de los valores absolutos como el Bien, la Belleza o la Justicia, pero también de los «mundos interiores» de los objetos matemáticos, de las construcciones teóricas de las ciencias naturales y de los mundos de ficción y los personajes que los habitan: La Mancha y don Quijote; el Combray del Narrador de *La recherche*.

En la metafísica de la vida humana, ya incoada en *MQ*, Ortega describió esos dos planos como articulaciones de la «realidad radical»: el de la ficción y el de la realidad convencional, el plano de la materialidad y el de las interpretaciones o «realidades virtuales»: «las cosas tienen dos vertientes. Es una el «sentido» de las cosas, su significación, lo que son cuando se las interpreta. Es otra la «materialidad» de las cosas, su positiva substancia, lo que las constituye antes y por encima de toda interpretación» (I, 812). Y más adelante: «Mas la realidad es un simple y pavoroso «estar ahí». Presencia, yacimiento, inercia. Materialidad» (I, 814).

Ortega reelaborará esta dualidad, que tiene aún aroma kantiano, de diversas maneras, siendo quizá la última y más relevante, la oposición entre el plano de creencias, apoyado sobre la realidad enigmática, y el de los «mundos interiores»²⁰. Pero ahora lo que importa es hacernos cargo de que, gracias a la novela de Cervantes, Ortega interpretó el fondo de la cultura europea como un diálogo interminable entre lo fantástico y lo real-material, diálogo que Cervantes había conseguido re-crear en su clave moderna mediante el mecanismo de la ironía²¹. Es esta ironía cervantina la que según RH debemos encontrar en el corazón de toda novela que merezca el nombre.

5.- En efecto, su punto de partida está en el asombro que le produce a RH la lógica interna del «lector de patrañas», que, por supuesto, involucra la del escritor de las mismas. Dicho asombro le lleva a preguntarse, primero, «¿por qué y para qué se escriben y se leen novelas?»; cuestión que remitirá necesariamente a una segunda: «¿qué es una novela y cuáles son sus relaciones con la realidad?» (*PN*, 240).

La primera parte de la primera pregunta la responde RH por el expediente de preguntar a los novelistas. Y la respuesta es extrañamente unánime: porque se ven urgidos a ello, porque no tienen más remedio: «el novelista es el hombre que se cree investido de una misión reveladora. *Novelar es revelar*». Si añadimos a esta contundente y sorprendente respuesta la acla-

ellos compartían la interpretación más simple pero más resistente de la modernidad: la fe en la ciencia. Nietzsche, hasta cierto punto también; pero el radicalismo de su búsqueda le hace desestimar el valor de la ciencia. Eso le convierte en el filósofo más influyente del siglo XX, llamado a sobrevivir a Marx y a Freud. Para una valoración de la crisis de la modernidad y su posible salida en la razón narrativa orteguiana, véase de nuestro autor, sobre todo «Una cala en la perspectiva filosófica de Ortega», donde caracteriza la filosofía de Ortega como «una filosofía de y para la crisis». Cfr. *Semblanza de Ortega*, Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, Anthropos, 1994, pp. 231-257.

²⁰ Más adelante Huéscar se sirve de esta expresión que tiene un sentido muy preciso en la razón histórica de Ortega. «Mundo interior» designa en el lenguaje de la metafísica orteguiana los conjuntos y sistemas de invenciones que el hombre ha ido creando a lo largo de su historia, cuya integración forma lo que llamamos «cultura». La poesía y el mito constituyen el más genuino y originario «mundo interior», pero también la ciencia moderna, la «sabiduría moral» y sus códigos éticos, el arte en sus múltiples manifestaciones, etc. La tradición de la novela moderna podría tener «consistencia» de «mundo interior», pues, al igual que el filósofo tiene que comenzar por responder a la pregunta qué es filosofía, el novelista también tiene que dialogar permanentemente con su pasado para configurar la forma de su novela.

²¹ Véase más atrás la nota 16.

ración que solicita –revelar, ¿qué?, nos encontramos con que RH adelanta su tesis central sobre la novela. Pues, a su juicio, se trata de revelar nada menos que la realidad misma:

En la novela quedaría así reflejada la conciencia de una época; sus afanes, ilusiones y desilusiones; sus angustias, dudas, exaltaciones y depresiones, esperanzas y desesperanzas; en suma, el sabor múltiple del mundo y de la vida para los hombres de un tiempo y de un ámbito histórico determinados (PN, 241).

La segunda parte de la primera pregunta es más difícil de responder: ¿por qué se leen novelas? RH es consciente de que caben respuestas para todos los gustos. Pero, más importante que esas posibles respuestas, es lo que descubre como la condición de posibilidad de que un hombre o una mujer dediquen algunas horas de su existencia a la actividad improbable de leer novelas. A saber: «que deje de interesarnos nuestro mundo habitual, la figura inmediata, cotidiana, “efectiva”, de nuestra vida y que nos interesen en cambio, el mundo y la vida ficticios de la fábula» (PN, 251). Se leen novelas o se va al cine o al teatro para descargarse de lo real, de la «materialidad» de las cosas, gracias a la ligereza que presentan por definición las «realidades virtuales». La evasión es una necesidad como comer o dormir.

Leer una novela es, según Huéscar, una operación vital que consiste en «desrealizar», cosa que ocurre cuando abrimos un libro y suspendemos la vida ejecutiva de nuestros sentidos. Hemos desrealizado nuestro mundo entorno y nos hemos trasladado a un mundo interior: «El mundo en que estamos cuando miramos sin ver es un mundo interior, la realidad en que estamos es una realidad íntima, ajena a la realidad exterior de los sentidos corporales. Es la actitud característica del hombre ensimismado» (PN, 248-249). Desrealizar es «aniquilar virtualmente» nuestro mundo, el mundo real, entendiendo por «real» el aquí y ahora en que acontecen o se despliega nuestro «sistema de instancias y urgencias vitales» (PN, 249).

Pero, ¿por qué querríamos desrealizar nuestra vida?

Primero, ya se ha dicho, porque permite descansar de las presiones del vivir, de las urgencias triviales de la cotidianidad; pero, segundo, porque desrealizar ayuda muchas veces a interpretar, a buscar un sentido a nuestra existencia y eso también podemos hacerlo leyendo novelas, acto correlativo al de «escribir» novelas. Pues todos fabulamos, todos inventamos, todos añadimos a nuestra vida porciones de elementos fantásticos que nos ayudan a vivir, a conllevar el peso de la existencia, y que, al mismo tiempo, aunque no siempre ni automáticamente, nos ayudan a comprendernos a nosotros mismos. De ahí la tesis del hombre como «novelista de sí mismo»²² que RH tiene presente como fondo de su argumentación (cfr. PN, 238).

Es claro, entonces, que no solo se leen novelas para evadirse, sino también para comprender: «el motor fundamental de la lectura de novelas [...] su profundo sentido humano es el constitutivo afán de ensanchar [...] nuestra posesión de la realidad» (PN, 253). No leemos porque la novela se parece o nos recuerda determinadas experiencias sino porque nos pone en contacto con auténticas realidades de las que no tendríamos noticia de otro modo.

Y llegamos a la segunda pregunta casi exigidos por la conclusión paradójica que acabamos de establecer: las ficciones nos dan la realidad... nos evadimos para hallarnos a nosotros mis-

²² Ortega la refiere en varios lugares. Quizá el más claro sea al final del tercer capítulo de *Meditación de la técnica* (1933): «¿Cómo? La vida humana, ¿sería entonces en su dimensión específica... una obra de imaginación? ¿Sería el hombre una especie de novelista de sí mismo que forja la figura fantástica de un personaje con su tipo irreal de ocupaciones...?» (V, 567).

mos... ¿Cómo, pues, una invención que se desentiende de la realidad ayuda a comprender esa misma realidad? ¿Qué es una novela, qué relación guarda con la realidad mundana?

La respuesta cabe en dos palabras: ironía y perspectiva. La ironía afecta a la relación *interna* entre novela (ficción) y realidad: *la realidad en la ficción*; la perspectiva, a lo que llama RH *la realidad a través de la ficción* o, para decirlo más contundentemente, como llega la novela a «revelar»-nos la realidad.

a) La ironía se relaciona con la función interna que tiene que cumplir la realidad dentro de la ficción. La narración tiene que parecer real, verosímil. La historia puede ser absolutamente fantástica pero la novela exige que los detalles sean «reales». Basta con evocar nombres como Kafka, Chesterton o Borges para que se entienda lo que quiere decirnos Huéscar. Una novela es una estructura bien articulada de dos dimensiones: de realidad y de ficción. En el límite, la obra de pura ficción no existe. Tampoco el realismo absoluto²³.

Vemos funcionar con más claridad la ironía cervantina en el hecho de que la novela, que de suyo es ficción, establece una relación irónica con la realidad: algo que no es real (el relato) se presenta como real y exige ser comprendido como tal, aún a sabiendas de que es una ficción²⁴. La novela incorpora en una única dimensión los dos mundos en que se enreda «el lector de patrañas», el de la materialidad (o realidad desnuda, sin interpretaciones) y el de los mundos interiores. Lector y autor comparten un sobreentendido. El autor inventa libre subjetivamente, pero no a su capricho. Por ejemplo, las situaciones que se describen obedecen a la consistencia interna de las cosas mundanas y sus personajes en ocasiones se inventan a sí mismos²⁵; y, del

²³ De ahí la extrañeza que produce las técnicas hiperrealistas tanto en pintura, donde el efecto «fantástico» es más perceptible, como en literatura.

²⁴ La novela que funda la modernidad narrativa es la que contiene el mejor ejemplo de la función irónica en la novela. En el capítulo LXII de la segunda parte del *Quijote*, el caballero andante visita una imprenta en Barcelona. Allí encuentra, curioseando entre los cajones, un libro que están corrigiendo. Pregunta por el título: «le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesto por un tal, vecino de Tordesillas.

—Ya yo tengo noticia de este libro —dijo don Quijote—, y en verdad y en mi conciencia que pensé que ya estaba quemado y hecho polvos, por impertinente; pero su San Martín ya le llegará, como a cada puerco; que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della, y las verdaderas, tanto son mejores cuanto son más verdaderas» (Miguel de Cervantes, *op. cit.*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, pp. 1065-1066).

La obra de ficción, pues, puede aspirar a una verdad superior. Exagerando un poco, podría decirse que Cervantes adelanta ya la concepción «existencial» de la verdad como autenticidad. Por lo demás, es difícil superar la deliciosa ironía que hay en el hecho de que un personaje de ficción denuncie a otro personaje de ficción, falso el segundo por no haber salido de la pluma del autor del primero.

Milan Kundera escribe en «Sesenta y siete palabras»: «... por definición, la novela es un arte irónico: su “verdad” permanece oculta, no pronunciada, no-pronunciable. [...] La ironía irrita. No porque se burle o ataque, sino porque nos priva de certezas revelando el mundo como ambigüedad.» *La herencia de Cervantes*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 147. RH insistiría un poco más en que esa ambigüedad es parte de un proceso que ayuda a revelar lo real.

²⁵ Aunque esto puede sonar exagerado y hay novelistas que se burlan de los personajes y de su supuesta autonomía, podemos mostrar la verdad de nuestro aserto recurriendo a declaraciones de autores contemporáneos como Saul Bellow o Don DeLillo. El primero dedicó el discurso de recepción del Premio Nobel, concedido en 1976, a reivindicar las novelas con personajes. Y aunque sabe que ellos se encuentran «en el fondo de nosotros mismos», no duda en citar a Elizabeth Bowen: «Los personajes [...] no son creación de los escritores. Existen con anterioridad y han de ser descubiertos.» *Todo cuenta*, Barcelona, Galaxia, 2005, p. 120. En una entrevista a Don DeLillo (*Babelia*, 1/9/2012) su entrevistador, el también novelista Eduardo Lago, le pregunta: ¿Cómo se relaciona con sus personajes? Y éste contesta: «Hago lo que puedo por intentar entenderlos, y creo que hay un momento en la fase de su desarrollo en que empiezan a hablarme, de modo que por fin consigo entenderlos y me resulta fácil verlos, sentir cómo son, qué es lo que piensan, qué es lo que dicen. Los escucho, oigo lo que dicen, eso es tan importante como intentar modelarlos. Son ellos quienes me explican cómo son. Llega un momento en que el personaje empieza a hablar y yo apenas soy consciente de que le hago decir cosas.»

mismo modo, el lector tiene que entrar dentro de la novela olvidando o ignorando que *es* una ficción. Lo que aparece no *es* real pero sí lo que *tras-parece* (o *tras-a-parece*).

Pero, al mismo tiempo, como insiste RH, es esencial a la novela, a cualquier tipo de novela, el tener en todo momento lo que llama «carácter de realidad». Así como la ironía socrática contribuye a establecer la verdad, la ironía novelesca hace que lo real oculto llegue al lector ocultando la ocultación de las apariencias. Dicho «carácter de realidad» se advierte ya en la exigencia de verosimilitud, producir una «ilusión de realidad»; pero además tienen que tener «fuerza de realidad» que se consigue cuando se configura un mundo diferente del fáctico pero con todos sus ingredientes, impecablemente verosímil: un espacio de sentido al que el lector pueda trasladarse y habitar.

b) La perspectiva, como dijimos, es el otro ingrediente esencial de la novela. Según RH, la auténtica novela es capaz de descubrir y aprehender la realidad precisamente mediante sus construcciones ficcionales:

... cuando la ficción novelesca alcanza su cualidad genuina, traduce siempre, a través de esa «apariencia de realidad» [...] *esencias y configuraciones del mundo y de la vida rigurosamente reales* –quiere decir, *con realidad primaria, originaria y no ficticia– e indóciles a cualquier otro medio de aprehensión y de expresión, literario o no (PN, 262).*

Y es que:

... al vivir la ficción, estamos «transviviendo» en ella, o mediante ella, o al fondo de ella, la realidad misma; cualidades, esencias, aspectos, nexos, estructuras, funciones, posibilidades, «sabores» de la realidad misma, que integran el contexto vital de la novela (PN, 262).

Por tanto, cuando leemos una novela «articulamos las estructuras lógico-estéticas de la ficción con las estructuras primarias de nuestro existir» (PN, 263). En consecuencia, y partiendo de la tesis central de la metafísica orteguiana, que RH asume, puesto que la realidad es una perspectiva, podría decirse que la novela es una perspectiva sobre la perspectiva de lo real que tiene el privilegio de entretejer sus ingredientes con ésta, aunque solo irónicamente (en un «como si» que, aunque no se oculta a la inteligencia del lector, éste no toma en cuenta.)

Ello explica, por ejemplo, un rasgo muy interesante de la novela: «que no acepte cánones rígidos», que su única regla sea la libertad absoluta de creación junto con la exigencia de tener que ser el novelista fiel a su propio e intransferible punto de vista; en resumen, que la novela sea tan ilimitada en sus formas como lo es por definición la vida misma.

Antes de llegar al motivo central de este complejo artículo, definir el objeto virtual «novela», RH analiza otras características de la misma que a nuestros propósitos son menos importantes, lo que nos autoriza a enumerarlas sin más comentarios: Narratividad, densidad y amplitud, complejidad y construcción, novedad, poeticidad²⁶.

Finalmente se atreve a dar al lector una definición de una cosa que de suyo no se atiene a ningún patrón, norma o método. A mí, lector de novelas desde que tengo uso de razón, me parece ejemplar y salvo por algún matiz menor, no falsada por la evolución que el género experimentó después de la remota fecha de 1959 en que fue escrita. La definición reza así:

²⁶ Véase el comentario que dedica RH a cada una de las características: «La forma narrativa», PN pp. 265-268; «densidad y amplitud», pp. 268-270; «complejidad y construcción», pp. 270-272; «novedad», pp. 272-274; «poesía», pp. 274-281.

Novela significa creación de un mundo o espacio de vida ficticio, cerrado, complejo y denso, por medio de técnicas narrativas, con suficientes virtualidades poéticas para descubrirnos perspectivas nuevas, facetas y estructuras inéditas del mundo y de la vida reales, inasequibles a cualquier otro medio de conocimiento y de expresión (PN, 275).

Si la comparamos con otras definiciones de la novela que se han dado después, por ejemplo, la que ofrece Sábato en «Atributos de la novela»²⁷, la de RH ofrece una precisión y un rigor notables. Sábato coincide en subrayar que una novela es una «historia» que entrevera ficción y realidad, que posee un punto de vista propio, diferenciado de la filosofía y de la ciencia, y que no «prueba» sino que muestra, esto es, repara en el componente de «revelación» al que tanta importancia confiere RH.

6.- Concluye el ensayo con una observación sobre la tendencia que se dejaba adivinar en la creación novelística. Predecía que la novela se iría como responsabilizando de la situación de crisis espiritual que atravesaba Occidente y que, en consecuencia, se orientaría hacia su «vocación de conocimiento» hacia una determinación por lo verdadero y auténtico que colaborara a desentrañar la realidad histórica.

No le faltó razón si juzgamos por los muchos ejemplos que cabe aducir. Es más, RH lo presintió al observar que la crisis de la cultura occidental sería un gran tema que los novelistas no desdeñarían explorar desde su propia perspectiva.

Sábato y Kundera son, pienso, los más cercanos a las tesis de Huéscar, no solo por sus novelas sino por las teorizaciones que ellos mismos han escrito²⁸.

De Sábato nos quedamos con su encendida defensa de la novela, capaz de asumir todos los órdenes de cuestiones que genera la vida humana y, aún más, de su imprescindible enfoque metafísico:

...una novela profunda no puede no ser metafísica, pues por debajo de los problemas familiares, económicos, sociales y políticos en que los hombres se debaten están, siempre, los problemas últimos de la existencia: la angustia, el deseo de poder, la perplejidad y el temor a la muerte, el anhelo de absoluto y de eternidad, la rebeldía ante el absurdo de la existencia. Si la novela fuera una novela de cosas, si fuera posible escribir una historia ficticia con simples relojes, puertas y piedras, entonces sí sería posible una novela exenta de metafísica; pero toda novela es una novela de hombres, y el hombre es un animal metafísico²⁹.

También coincide en relacionar la sazón de crisis que atravesaba Occidente con el hecho de que ello supondría una revitalización de la novela³⁰.

Por lo que respecta a Milan Kundera ha sido la Historia con mayúsculas, la Filosofía de la Historia convertida en destino de la humanidad, su gran tema metafísico y crítico. Basta

²⁷ *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 104. La edición original es de 1963.

²⁸ También han teorizado sobre la novela y en una dirección tampoco alejada de las tesis de RH, Camus, Musil, Broch, entre otros.

²⁹ «La novela, rescate de la unidad primigenia», en *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 205-206.

³⁰ En «La novela de la crisis», otra de las entradas de *El escritor...*, después de rechazar el juicio de T. S. Eliot, según el cual la novela se había agotado después de Flaubert y Henry James, escribe: «La novela del siglo XX no solo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible vigencia...» (*op. cit.*, p. 95).

con recordar las luminosas reflexiones sobre la oposición levedad/peso en lo que respecta al tiempo de la vida humana y sus aconteceres, con que abre su novela más famosa, *La insoponible levedad del ser*.

Pero Kundera nos ha dejado una teorización sobre su quehacer de novelista en *El arte de la novela*. Al comienzo de su primera parte titulada «La desprestigiada herencia de Cervantes» escribe: «Todos los grandes temas existenciales que Heidegger analiza en *Ser y tiempo*, y que a su juicio han sido dejados de lado por toda la filosofía europea anterior, fueron revelados, expuestos, iluminados por cuatro siglos de novela»³¹. Si Huéscar alcanzó a leer esto³², habría asentido, por un lado, pero corregido al autor en un diálogo imaginario: mucho más exacto sería atribuir a Ortega el enfoque de la filosofía como presentación y desarrollo de los grandes temas existenciales que habían ocupado a la novela europea desde Cervantes. Es más, mientras que Heidegger busca su inspiración en la poesía (Trakl, Hölderlin) Ortega lo hace en la novela y concluye postulando una superación de la razón cartesiana en términos de «razón narrativa».

En general, las reflexiones sobre la novela de Kundera coinciden con las expuestas en el ensayo de RH. Señalemos la importancia que concede el novelista checo a la novela como instrumento de conocimiento de las cosas humanas. Citando a otro novelista, Hermann Broch, «descubrir lo que solo una novela puede descubrir es la única razón de ser de la novela». Y más adelante concibe el espíritu de la novela como «el espíritu de la complejidad»³³. En efecto si la novela es la estructura estética más cercana a la vida humana y si ésta es, según la rigurosa definición metafísica de RH, la *complicatio omnium* o la instancia de complejidad máxima que podemos concebir³⁴, tendrá que ser la novela esa forma capaz de reflejar la complejidad de la vida. Complejidad, ambigüedad (saber de lo incierto, denomina Kundera al de la novela desde Cervantes), incertidumbre porque la materia prima del novelista es el yo de sus personajes y las situaciones «reales» o «experimentales», siempre «verosímiles» a que el autor les compromete. La manera en que la realidad colabora con la ficción explica el poder iluminador que tiene la novela. El novelista da vida a lo abstracto de un hecho histórico, como un escenógrafo que diseña una escena³⁵. De entre las circunstancias históricas, retener «aquellas que crean para mis personajes una situación existencialmente reveladora» (*idem*). Aunque no es el momento de desarrollar un tema tan complejo, la raíz común que explica la convergencia entre la metafísica de la vida humana de Ortega y los vislumbres sobre el arte de la novela según RH y Kundera reside en la concepción de la vida humana como radical libertad y el universo de la historia como algo de suyo incierto, imprevisible, inabarcable por la ciencia y, por supuesto, por las teologías de la historia, lo sean de la Providencia o del Progreso.

El texto de Kundera del que hemos extraído la mayor parte de las citas es una conferencia que dictó en algún lugar de los Estados Unidos en 1983, en donde la influencia de nuestro novelista y de sus postulados estéticos se ha hecho sentir³⁶. De ahí que la mejor confirmación de que la novela como género que no reniega de su pasado sigue viva y que es aún una novela muy semejante a la que concibió RH en su definición, la hallemos en la gran novela nortea-

³¹ *El arte de la novela*, p. 15.

³² Murió en la primavera de 1990 y la edición castellana del libro de Kundera es de 1987.

³³ *El arte de la novela*, pp. 16 y 19 respectivamente.

³⁴ Cfr. *Ethos y logos*, «La realidad radical. *Complicatio omnium*», pp. 21 y ss.

³⁵ *Loc. cit.*, p. 47.

³⁶ Véase como indicio «Conversación en Londres y Connecticut con Milan Kundera» de Philip Roth, en *El oficio. Un escritor, sus colegas y sus obras*, Barcelona, Mondadori, 2011, pp. 125 y ss. (La edición original es de 1994.)

americana de postguerra, la de autores como Saul Bellow, Philip Roth, Cormac McCarthy, Don DeLillo y algunos otros, junto con el sudafricano y premio Nobel, J. M. Coetzee.

La realidad histórica norteamericana es muy compleja, llena de tensiones y paradojas, por ejemplo entre la libertad individual y las desigualdades que aquella introduce en una estructura social demasiado condicionada por el dinero. USA es, al mismo tiempo, una república de hombres libres y un imperio, primera potencia mundial y un Estado frágil, característica de sociedades abiertas, que hizo posible el 11S. Las tensiones materiales y espirituales de una civilización compleja entre, por ejemplo, el orden y la anarquía, la religiosidad y la desesperación existencial, la búsqueda de la felicidad y la soledad, el entusiasmo ante las oportunidades de un mundo abierto y las crónicas de desesperación, sinsentido y fracaso, son examinadas por sus novelistas, preocupados por las relaciones entre lo público y lo privado, con capacidad para criticar sin contemplaciones la sociedad en la que viven y, al mismo tiempo, des-velar conexiones ocultas en la paradójica superficie de la vida americana³⁷.

Quizá en USA, donde no existe apenas la figura del «intelectual» europeo tan visible en el siglo pasado, y en donde los grandes profesores viven una vida del espíritu más cercana a la de los monjes medievales, en el retiro de sus autosuficientes *campus*, aunque quizá el *ora et labora* haya sido sustituido por el más acorde a los tiempos de *labora cum delectatio* (trabaja a fondo en lo tuyo pero diviértete), sea el novelista quien asume más directamente el «compromiso» de dirigirse al gran público para explicar, comentar, intentar comprender lo que le ocurre al país³⁸. Ello se traduce en obras narrativas de gran calado político y moral, pero que, al mismo tiempo, no renuncian a mantener un elevado nivel de exigencia estética, probando formas nuevas, evitando el uso de recetas efectistas, como si el fondo de los problemas y de las preguntas sin respuesta, solicitara una forma de complejidad no menor.

Muchos de ellos se mueven en los límites de la realidad y la ficción, quizá más conscientes que en otras partes, por vivir en el corazón de las innovaciones tecnológicas, de que la *realidad* se está «virtualizando» muy de prisa y que, en consecuencia, los límites, marcas, balizas que señalan la diferente densidad de los territorios de lo real y de lo imaginario desaparecen y se vuelven confusos: flexibilización de los géneros narrativos, cosa que a la novela le sienta muy bien.

Un ejemplo de ello sería el uso de sujetos históricos que se incorporan a la narración y son re-creados como un personaje más de la novela; a veces se aparece el propio autor como otro personaje en la estructura de ficción. A pesar de la crisis del autor omnisciente y de la crisis del personaje, ya denunciada por los teóricos del *nouveau-roman*, recuperados en parte por la corriente «post-moderna», la vuelta a la creación de personajes es un saludable hecho en la novela americana. Se ha inventado con una profundidad y una audacia que ha permitido no caer en el realismo psicológico anterior a Proust o a Kafka... La libertad que un Nabokov

³⁷ Ejemplos evidentes serían la trilogía de Philip Roth *Pastoral americana* o el retrato de la alta burguesía de Chicago en los ochenta que traza Bellow en *Son más lo que mueren de desamor*. En un largo comentario que Martin Amis dedicó a la novela, afirma que «*Son más lo que mueren de desamor* es como un rumor de guerra contra América». Y cita como prueba, entre otros, el siguiente fragmento: «Los Estados Unidos, esa tremenda empresa poshistórica que lleva nuestros destinos, también perdía impulso, se aflojaba, se ablandaba. Entonces se abría paso en mi mente la horrible sospecha de que el coste de su dinamismo era mayor de lo que yo había supuesto... El precio era infinitamente mayor de lo que daban a entender las fáciles suposiciones de una sociedad abierta... Parece existir una enorme fuerza que avanza y empuja, y ese propulsor aumenta su potencia restando valor a la vida personal y preparándonos para su colosal propósito. Exige la abolición de cosas como el amor y el arte...». «*Son más lo que mueren de desamor*», en *Visitando a Mrs. Nabokov y otras excursiones*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 162-163.

³⁸ Ya en la *Lost Generation*, figuras como Hemingway o Dos Passos asumían muy explícitamente esa condición.

introdujo en las técnicas novelísticas desde finales de los cincuenta –pensemos en *Pálido fuego*– ha contribuido a ello.

Estas son algunas razones que convierten a esta novelística en la continuadora de la gran tradición de la novela clásica, rusa y europea, en una concepción teórica de la novela sorprendentemente coherente con la descripción que nos ofreció Huéscar en su ensayo.

Termino ofreciendo algunos ejemplos que sirvan para ilustrar y, si fuera el caso, confirmar las observaciones anteriores.

En *Submundo*, su extensa –más de ochocientas páginas en la edición española– y ambiciosa obra, crónica de la vida norte-americana a lo largo de cuatro décadas, desde los cincuenta hasta comienzos de los noventa, DeLillo logra transcribir lo esencial del gran río de la vida colectiva y de las conciencias individuales de su país. La capacidad para reflejar lo real oculto, eso que según Huéscar solo una novela puede revelar, lo hallamos en la siguiente descripción de cómo trabajan los ejecutivos de una corporación norteamericana: *En el rascacielos de bronce nos servíamos de la retórica de las minorías oprimidas para evitar legislaciones que pudieran perjudicar nuestros negocios*. Y más adelante, el narrador, uno de los personajes centrales de la novela llamado Nick, que trabaja en la empresa, cuenta que su director opinaba que:

Los sentimientos auténticos ascienden flotando de la calle, abiertamente accesibles a su adaptación corporativa. Aprendíamos como protestar, como apropiarnos del lenguaje de las víctimas. Arthur escuchaba gangsta rap todas las mañanas en la radio del coche. Canciones de ira y sexo y venganza, de apropiarnos de lo que nos pertenece aún por métodos violentos, si es que ello es necesario. Opinaba que aquella era la única forma de apelación que lograba un eco en Washington.

Cabe preguntarse, ¿dónde se aprende más sobre el mundo de los negocios y su *ethos* latente, en la América de los noventa, cuando se comenzaba a preparar la crisis de la década siguiente, leyendo el *Financial Times* o reparando en estas y otras observaciones análogos de sus novelistas?³⁹

Y por lo que respecta a la dimensión metafísica de la novela, no solo la encontramos en su capacidad reveladora sino que, a través de sus personajes, DeLillo, como un siglo antes Balzac, no rehúye las grandes cuestiones de la condición humana. Un personaje llamado Albert, profesor de ciencias en un *college* del Bronx, reflexiona en torno a las «segundas oportunidades» y los compromisos que trae la vida consigo:

Y, de todos modos, al final no dependemos del tiempo. Existe un equilibrio, una especie de punto muerto entre el continuum del tiempo y el ser humano, nuestra frágil amalgama de cuerpo y psique. Terminamos por sucumbir al tiempo, cierto, pero el tiempo depende de nosotros. Lo llevamos en nuestros músculos y en nuestros genes, lo transmitimos a la siguiente generación de criaturas fabricantes de tiempo, a nuestras hijas de ojos castaños y a nuestros hijos con orejas de soplillo, cómo podría marchar el mundo si no. Olvidaos de los teóricos del tiempo [...]. Pensaba él que éramos los únicos relojes cruciales, nuestras mentes y nuestros cuerpos, apeaderos para la distribución del tiempo (*op. cit.*, p. 260).

³⁹ DeLillo, D., *Submundo* (*Underworld*, 1997). Tr. de Gian Castelli Gair, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003, p. 142 (ambas citas). Véanse también las reflexiones sobre la metafísica del dinero en *El rey pálido*, la novela inconclusa de Foster Wallace, cuyo protagonista es un joven contable que entra a trabajar en una oficina de impuestos de la Agencia Tributaria norteamericana.

Relacionéese con el prólogo de la novela titulado «El triunfo de la muerte»⁴⁰. Uno de los personajes –en este caso trasladado de la historia a la ficción–, John Edgar Hoover, el legendario fundador del FBI, que contempla desde un palco el partido de beisbol con que arranca la narración, recoge trozos de papel de una revista que tiran los aficionados situados en las gradas superiores. Cuando recompone los fragmentos, lo que aparece es el cuadro de Brueghel el viejo, *El triunfo de la muerte*. ¿Una imagen barroca de la muerte es el mejor instrumento para inducir al lector de patrañas a reflexionar sobre la relación oculta entre el estilo de vida americano y las agencias de seguridad? El hilo oculto que convierte esta novela en un poderoso reflejo dinámico de la sociedad americana en los últimos años de la guerra fría, es justamente, la muerte.

Aún un último ejemplo. En *Las ciudades de la llanura*, Cormac McCarthy, añade un epílogo en el que uno de sus protagonistas, Billy, inicia un viaje, en el que solo está claro el punto de partida, semejante al que emprenden antes o después muchos otros personajes de su universo de ficción. Pasó mucho, mucho tiempo... y él siguió cabalgando. Por los días del mundo. Los años del mundo. Hasta que se hizo viejo⁴¹. En un momento de su incansable deambular, se encuentra con otro caminante y tiene lugar un extenso diálogo en el que éste le cuenta un sueño. Cuando el sueño termina, su narrador añade:

Estos sueños revelan también el mundo... Despertamos recordando los acontecimientos de que se componen, mientras que la narración suele ser elusiva y difícil de recordar. Sin embargo es la narración lo que constituye la vida del sueño en tanto que los acontecimientos son a menudo intercambiables. Los acontecimientos del mundo de la vigilia, por el contrario, nos son impuestos y la narración es el eje insospechado a lo largo del cual se extienden. Nos compete a nosotros sopesar y clasificar y ordenar estos acontecimientos. Somos nosotros quienes los reunimos en la historia que es nosotros. Cada hombre es el bardo de su propia existencia. De este modo está unido al mundo. Pues escapar del sueño que el mundo tiene de él es a la vez su castigo y su recompensa (*op. cit.*, p. 266).

¿Estamos ante la «poética» de McCarthy? Es difícil saberlo. El sueño y la creación literaria son «mundos interiores» que se comunican. El personaje comprende su propia vida a través del sueño. Aunque para ser más exactos, lo que llega a comprender es que tiene que interpretar el sentido de las imágenes del sueño, que permanece oculto en la *narración*. Así ocurre con nuestra vida de vigilia: los acontecimientos nos llegan de la circunstancia con un cierto aroma de fatalidad que no suspende nuestra responsabilidad; por eso volvemos sobre ellos, porque somos conscientes de que podría haber sido de otra manera; es decir, que hemos de *comprender* su razón; y para descubrirla tenemos que construir relatos. Esta visión presenta cierta notable afinidad con la doctrina del yo-vocación a que nos hemos referido antes y que Huéscar asume de Ortega: el sueño-novela revela el mundo, no a través de los hechos o acontecimientos meramente referidos, sino por medio de una narración capaz de extraer su sentido. También en el mundo real. Los acontecimientos se imponen pero cada cual tiene que, «novelista de sí mismo», interpretarlos, construir una narración, esto es, descubrir la coherencia, el sentido –o la ausencia de ellos– que les subyacen. Eso nos convierte, concluye el narrador, en lo que somos. Nuestra identidad no descansa en un código genético o en una «naturaleza» compartida con el resto de los mamíferos de nuestra especie, sino en la historia que revela la trama de nuestra vida.

⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 25-79.

⁴¹ *Ciudades de la llanura*, Barcelona, Mondadori, 2009, p. 248. *Cities of Plain* (1998). Tr. de Luis Murillo Fort.

Por eso, inevitablemente, y como descubre el personaje de McCarthy, somos «el bardo de nuestra existencia».

Constituye este de la identidad-vocación, que yace oculta en algún sótano profundo de nuestra existencia, uno de los lazos más conspicuos que unen metafísica y novela, no solo en la obra de Rodríguez Huéscar sino en la realidad misma, es decir, en nuestras vidas, tan llenas de sentidos que desbrozar como de misterios que nunca alcanzaremos a desentrañar, aunque sea parcialmente, si no es con el auxilio de una buena novela.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Bajo Palabra* publica artículos inéditos de calidad sobre cualquier temática relativa al campo de humanidades, especialmente, artículos de carácter filosófico. También se admiten informes sobre tesis y tesinas de filosofía, traducciones originales, comentarios de libros de interés filosófico y reseñas de cursos, congresos o conferencias de carácter filosófico. Esta revista va dirigida a los estudiantes e investigadores de cualquier universidad que quieran publicar el contenido de su investigación, así como a los profesionales de la filosofía. Su periodicidad es anual.

Pautas para la presentación de originales

1. Los artículos deberán estar escritos en castellano o inglés, y deberán tener una extensión máxima de 20 páginas (incluidas las notas, que irán como notas a pie de página), las reseñas entre 2 y 4 páginas y los escritos relativos a un proyecto de investigación entre 5 y 8 páginas.

2. Los trabajos deberán presentarse en formato Word Perfect o Word para Pc en versión editable. El formato de letra empleado es Times New Roman 12, justificado, y con un interlineado de 1,5 líneas.

3. Los escritos presentados deberán ir firmados con el nombre y los dos apellidos del autor, que podrá indicar grado académico, lugar de trabajo, dirección electrónica y/o página web personal, si así lo desea. En caso de que haya más de un autor, la revista respetará el orden elegido por los autores.

4. La redacción se reserva el derecho a la publicación o no de las colaboraciones recibidas y la decisión sobre el número en el que aparecerán. En la evaluación participarán evaluadores externos al Comité científico, especialistas en el tema del que versa el texto propuesto, que deliberarán sobre la conveniencia de su publicación. Los autores que colaboran en este número tendrán derecho a un ejemplar de la revista correspondiente.

5. Los artículos llevarán el título en su idioma original y en inglés, así como un resumen/*Abstract* (de 6 líneas aproximadamente) y las palabras claves/*Keywords* en inglés y español.

6. Las referencias bibliográficas y notas aclaratorias irán numeradas correlativamente. El texto citado va entre comillas («»). En lo posible, se darán los siguientes datos bibliográficos: autor, título de la obra y/o publicación periódica, lugar de edición [este dato está excusado en caso de primeras ediciones históricas, incunables, etc.], casa editorial, y fecha de publicación, o bien, datos de publicación periódica (volumen, número, fecha, etc.); seguido de indicaciones de localización en capítulos, párrafos, paginación, etc. si hay pasajes citados.

6.1. Las referencias bibliográficas serán completas la primera vez que se den, siguiendo este modelo: Apellidos, Nombre, «Capítulo», *Título de obra*, Localidad, Editorial, Año, páginas. Véase un ejemplo: Ortega y Gasset, J., «Lo que dijo a Goethe un capitán», *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2001, pp. 51-54.

6.2. Si esta referencia se repite más adelante será suficiente escribir: el autor, la obra, op. cit., y la página o páginas. Véase el ejemplo: Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote, op. cit.*, p. 106.

6.3. Si la repetición es inmediata, tan sólo hay que indicar la página siguiendo este ejemplo: *Ibid.*, p. 15.

6.4. Si se repite no sólo la obra sino también la página citada inmediatamente, se escribirá en la nota: *Ídem.*

6.5. Entre corchetes [] van los añadidos personales que se hacen dentro de una cita. También han de escribirse entre corchetes los puntos suspensivos que expresan los cortes que se hacen dentro de una cita [...]

Los textos deberán enviarse por correo electrónico a:

revista.bajopalabra@uam.es

También puede registrarse en nuestro sitio web y recibirá instrucciones por mail:

www.bajopalabra.es

Proceso de Evaluación y Selección de originales

Los escritos deben enviarse a la dirección indicada antes del 30 de Noviembre de cada año.

Se acusará recibo de los originales pero no se mantendrá correspondencia sobre ellos hasta el momento del dictamen final.

La coordinación remitirá al Comité Editorial los originales de manera anónima para proceder a su evaluación. Éste lo evaluará y hará los comentarios pertinentes a los autores, pudiendo en ocasiones enviarles un juego de pruebas que deberán ser corregidas por ellos. En el proceso de evaluación participarán dos revisores externos especialistas en el tema, que evaluarán la originalidad, la relevancia y la calidad del escrito. Tras la evaluación, se emitirá un informe confidencial sobre la conveniencia de su publicación.

El Secretario remitirá una comunicación motivada de la decisión tomada por el Comité Editorial, asegurando así el anonimato en todas las etapas del proceso. Se comunicará asimismo la fecha previsible de publicación. En caso necesario, se contactará con los autores, si procede, con sugerencias y comentarios que procuren una mayor adaptación de sus trabajos a los requisitos de publicación.

Advertencias

El Comité Científico aceptará para su consideración cuantos originales inéditos le sean remitidos, pero no se compromete a su devolución ni a mantener correspondencia sobre los mismos, excepto cuando hayan sido solicitados.

El Consejo de Redacción de la Revista *Bajo Palabra* no se hace responsable de las opiniones en ella expresadas por sus colaboradores.

Los originales enviados no deben haber sido publicados anteriormente ni estar en vías de publicación. Con posterioridad a su publicación en la Revista *Bajo Palabra*, los autores podrán reproducirlos, indicando siempre el lugar de aparición original.

PUBLICATION PROCEDURES

The journal *Bajo Palabra* publishes quality, original articles on themes within the field of humanities, especially work of a philosophical character. It also admits thesis reports, philosophical dissertations, book reviews of philosophical interest and course, congress and conference reviews. *Bajo Palabra* is open to students and researchers from any university who want to share their research with other interested academics. The journal issues one volume each year.

Guidelines to submit papers

1. Articles should be written in Spanish or English, and should not exceed a maximum of 20 pages (bibliography and footnotes included), book reviews should be between 2 and 4 pages, and research project reports between 5 and 8 pages.

2. Originals should be presented in Word Perfect or Word for Pc formats in an editable version. Font format used should be Times New Roman 12, justified, and with 1.5 line spacing.

3. Submitted originals should be signed with the author's name and last name, and should indicate academic level, workplace, e-mail and/or personal Web page. When the original is signed by more than one author, the journal will respect the order choice made by the authors.

4. The editorial board reserves the right to publish or not received contributions and to decide on the number of contributions that will appear. The evaluation process is conducted by an external scientific board of qualified researchers of the field. The authors who collaborate in one issue will receive a copy of the journal.

5. Every submitted article should present its title, a six-line abstract, and a list of key words both in English and Spanish.

6. Bibliographic references and footnotes should be numbered consecutively. Quotes should be presented in comas («»). When possible, authors should include the following bibliographic information: Author, title of the work and/or journal, edition [this information is not required for first editions, incunabula, etc.], publisher, and date of publication, or periodical publication details (volume, number, date, etc.), followed by information about the location the chapter, paragraph, page, etc. if there are quoted passages.

6.1. Bibliographic references should be given in full the first time following this model: Last name, Name, «Chapter», *Work' title*, Edition's city, Publisher, Year, pages. For example: Ortega y Gasset, J., «Lo que dijo a Goethe un capitán», *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2001, pp. 51-54.

6.2. If this reference is repeated again, it will suffice to write: author, work's title, op. cit., and page number. For example: Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, op. cit., p. 106.

6.3. When the repetition is immediate, only de page number has to be specified as follow: *Ibid.*, p. 15.

6.4. When not only the work's title is repeated but referred page number is repeated too, the footnote should say «Idem».

6.5. Brackets [] should be used when personal additions are included within a quote. They should also be used for suspension points to express omissions within a quote [...].

Originals should be sent by email to:
revista.bajopalabra@uam.es

Authors can also register in our Web site in order to receive instructions by e-mail:
www.bajopalabra.es

Evaluation Process and Originals' Selection:

Originals should be sent to the above-mentioned e-mail address before the 30th of November of each year.

The journal will acknowledge the reception of papers to the authors, but will not correspond again with them until the final decision.

The coordination team will send originals to editorial and scientific board anonymously to proceed for its evaluation. Two external experts will be involved in the evaluation process of each original, and will evaluate its originality, relevance, and quality. After the evaluation, a confidential report is produced to assess the suitability of the publication. This report contains comments, and in some cases, they will be transmitted to the authors in order to make corrections.

The journal's secretary will transmit the reasoned decision of the editorial and scientific board, thus ensuring the anonymity of the process. The journal's secretary will also communicate the foreseeable date of publication. When necessary, the secretary will contact the authors with suggestions and comments in order to meet the journal's requirements.

Warnings

The scientific board will take into consideration all the originals that it will receive, but doesn't promise to give them back neither to correspond with authors, unless under requirement.

The editorial board of *Bajo Palabra* is not responsible for the opinions expressed in the journal by its collaborators.

Submitted originals should not have already been published nor be in the process of being published. After their publication in *Bajo Palabra*, authors will have the right to reproduce them but indicating always the place of its original appearance.

PETICIÓN DE INTERCAMBIO

*También pueden cumplimentar este formulario en el sitio web:

<http://www.bajopalabra.es/>

Institución:

Dirección Postal:

País:

Teléfono:

Correo electrónico:

Estamos interesados en recibir su revista *Bajo Palabra*, números:

En intercambio por nuestra Revista – Serie (*Por favor, adjunte su ISSN así como otra información sobre su/s Revista/s o Serie/s: periodicidad, contenido, página web...):

Dirección de intercambio:

Dirección de Canje
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES
Hemeroteca C/ Freud, 3
Universidad Autónoma de Madrid
Campus de Cantoblanco
28049 Madrid (ESPAÑA)
Tel. 00- 34- 91-497 55 57 Fax 91-497 50 64
Email: revistas.biblioteca.humanidades@uam.es

EXCHANGE REQUEST:

*This form can also be filled online

<http://www.bajopalabra.es/>

Institution:

Address:

Country:

Telephone:

Email:

We would like to receive your journal Bajo Palabra, numbers:

*In Exchange of our Academic Journal - Serie (*Please, enclose its ISSN as well as other information about your journal/s or serie/s : periodicity, content, website...):*

Exchange Address:

Exchange address

BIBLIOTECA DE HUMANIDADES

Hemeroteca C/ Freud, 3

Universidad Autónoma de Madrid

Campus de Cantoblanco

28049 Madrid (ESPAÑA)

Tel. 00- 34- 91-497 55 57 Fax 91-497 50 64

E-mail: revistas.biblioteca.humanidades@uam.es