BAJTIN, ORTEGA Y LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE NARRATIVO

0. En el seno de un ciclo sobre *Renovación de los lenguajes poéticos: Las Vanguardias* este estudio quiere proponer tres líneas de reflexión, concordantes con los tres elementos de su título: 1) En primer lugar, la relación de las teorías sobre la novela de Ortega y Bajtin, una relación que muestra a dos intelectuales europeos frente al fenómeno del cambio de rumbo de una estética y de la historia de la novela. Veremos la sorprendente coincidencia de ambos teóricos frente a los mismos hechos. Será un caso particular, interesante por sí mismo, de teoría comparada. 2) En segundo lugar, la explicación de tal coincidencia ha de buscarse —toda vez que las obras de ambos fueron mutuamente desconocidas— en la visible preocupación que a la altura de los años 1915-1935 siente la especulación artística por un fenómeno que ambos diagnostican: la profunda crisis del modo tradicional de construir el lenguaje narrativo y el surgimiento de una nueva era en la novela europea. Para decirlo de un modo palmario: tanto Ortega como Bajtin se mostraron receptivos y sensibles a una metamorfosis singular que hoy conocemos como *vanguardias* y que la obra de ambos no sólo reconoció sino describió en sus perfiles fundamentales. 3) En tercer lugar, la doble relación que acabo de proponer: la de Bajtin y Ortega y la de ambos con la estética de la vanguardia, puede ser el punto de partida para pulsar el surgimiento de un nuevo estilo narrativo, que, por aquellos años, adquiría neto desarrollo y que tendría tres pivotes básicos: la crisis de la representación, la importancia del personaje como foco

narrativo autónomo y el desarrollo de nuevas técnicas narrativas, singularmente concretadas en la conocida como *stream of conciousness*. Tal técnica, una vez conocidas las teorías de Bajtin y Ortega, aparecerá dotada de una profundidad mayor de la que la crítica le viene concediendo. Después de difundidas aquellas teorías sabemos que el fenómeno del *flujo de conciencia* es algo más que una técnica formal: significa la concreción de un movimiento dialógico que la teoría de la alteridad y la dialéctica de las voces narrativas contribuye a explicar en su verdadero contexto.

1. La conciencia de una crisis (1915-1935)

1.1. Aunque la obra de Mijail Bajtin se desarrolla desde 1919, fecha de su primer ensayo, hasta 1975, se sabe que las principales bases teóricas y sus ensayos fundamentales se ofrecen entre los años 1920 y 1935, años de esplendor de los movimientos conocidos como *vanguardias*. En efecto, un breve repaso por su bibliografía ofrece el ensayo «El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal» ya en 1924 y *Los problemas de la poética de Dostoievski*, publicado en primera edición en 1929, fue libro escrito entre 1924-1928; «La palabra y la novela» data de 1934-1935 y el Voloshinov (Bajtin): *Le marxisme et la philosophie du langage*, de 1929. Por último gran parte de los ensayos recogidos en el libro *Estética de la creación verbal*, como el fundamental referido al «Autor y personaje en la actividad estética», son manuscritos de los años veinte. Como afirman T. Todorov (1981:25) y C. Clark-M. Holquist (1984:239) la obra de Bajtin es toda ella el desarrollo y ampliación de los temas que le preocuparon desde los años veinte hasta su muerte; no es una teoría que cambie o evolucione sino que se ensancha progresivamente a partir de los núcleos conceptuales básicos ya planteados y definidos por aquellos años en que fraguó su teoría del dialogismo de Dostoievski y en el discurso de la novela. Lo principal de la teoría estética de Bajtin coincide, pues, cronológicamente con

el desarrollo de las vanguardias artísticas. Ya veremos cómo esta coincidencia es más que cronológica.

Del mismo modo, J. Ortega y Gasset escribe en 1925 sus *Ideas sobre la novela*, que publica como ensayo conjuntamente con *La deshumanización del arte*. La poco afortunada iniciativa editorial que llevó a Espasa Calpe o a Alianza Editorial-Revista de Occidente, a publicar en volúmenes separados ambos ensayos ha contribuido a hacer olvidar la profunda interrelación temática de ambos; es evidente que *La deshumanización del arte* nace como reflexión sobre las vanguardias en música y pintura, pero se ha visto peor que lo mismo sucede para *Ideas sobre la novela*. Con sólo comparar el comienzo de ambos ensayos se advierte ya su profunda familiaridad. La *deshumanización...* comienza con el diagnóstico sobre la impopularidad de la nueva música e *Ideas sobre la novela* parte de la progresivamente menor lectura de novelas por el público de la época. Ambos ensayos son, pues, reflexiones sobre la nueva sensibilidad artística e incluso (*La deshumanización...* p. 56) hay referencias en uno a la temática que luego desarrollará el otro.

1.2. Pero la relación de ambos intelectuales con las vanguardias va más allá de coincidencias cronológicas en torno a los años veinte. La almendra, el núcleo fundamental de sus reflexiones está penetrado por una conciencia de crisis de las formas artísticas tradicionales y, en concreto, para el tema que nos ocupa, de la novela. La mutua dependencia entre el fenómeno del cambio y la reflexión teórica que ambos inician es tan estrecha que me atrevería a afirmar que excede las referencias concretas al arte vanguardista y se sitúa en el centro mismo de la obra de Bajtin y de la reflexión estético-literaria de Ortega.

En primer lugar tenemos el fenómeno mismo de la *sinécdoque* especulativa que todos los vanguardismos generan. Las vanguardias son movimientos que ponen en tensión al arte mismo y al tensar tanto su arco promueven una reflexión sobre la propia actividad. Estudiar las vanguardias es por ello una sinécdoque de la investigación por el sentido del arte. La vanguardia es radical y al serlo propicia reflexiones radicales, que alcanzan a la raíz misma de los problemas. Proust, Joyce, Kafka no son sólo importantes porque hayan renovado las formas de

novelar: también han provocado desafíos para el concepto mismo de la novela.

Bajtin cerró su libro sobre Dostoievski anunciando una nueva era, la de la «novela polifónica» que el novelista ruso asentó y que vendría a revolucionar no sólo el estilo formal sino los fundamentos del propio discurso narrativo. Bajtin creía hallarse en la frontera de una nueva realidad artística. La novela antes de Dostoievski era una y otra será la que parta de él. Pero lo importante es que cuando Bajtin afirma esto añade:

«La creación de la novela polifónica es para nosotros un enorme paso adelante no sólo en el desarrollo de la prosa novelesca... sino en general en el desarrollo del *pensamiento artístico* de la humanidad. Nos parece que se puede hablar directamente del *pensamiento artístico polifónico* que traspasa los límites del género novelesco. Este tipo de pensamiento es capaz de alcanzar tales aspectos del hombre —ante todo la conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de su existencia— que no son abarcables *artísticamente* desde una *posición monológica*» (cf. M. Bajtin, 1963:376. Subraya el propio autor).

Se habrá visto en esta cita la sinécdoque especulativa de la que hablo y que es típicamente vanguardista: sentimiento de hallarse en los albores de una nueva era que supondrá no sólo una nueva estética novelesca, ni aun tan sólo únicamente una nueva estética artística, sino sobre todo en los inicios de un nuevo hombre pensante, de un nuevo pensamiento. La conciencia de radical metamorfosis, típicamente vanguardista, es elevada desde el ámbito de las formas novelescas hacia la *antropología general*, sinécdoque por otra parte fundamental para entender a Bajtin, que es teórico cuyo tránsito desde la esfera estética a la social-verbal y de ésta a la antropología filosófica no es sólo fácil sino totalmente necesario para alcanzar la médula de su pensamiento, como el propio T. Todorov subrayara (T. Todorov, 1981:7-10 y 141-171).

Lo curioso es que Bajtin se entregara tan decididamente a este optimismo fundacional de la nueva realidad antropológica y artística, siendo como era un teórico acostumbrado a estudiar épocas de transición y aun decidido entusiasta de movimientos agónicos y confusos. Si nos fijamos bien observaremos que

Bajtin construyó todo su sistema estético-literario —en el que la teoría de la novela es central— a la luz de la renovación impuesta por etapas de crisis, agonía y cambios de paradigma: la época helenística, la tardía Edad Media y su tránsito hacia el Renacimiento y Dostoievski, que siendo novelista del XIX es novelista de transición hacia la contemporaneidad y ha sido visto por todos los estudiosos como el gran precursor de las formas narrativas vanguardistas del siglo XX. Así, mi maestro Baquero Goyanes pudo decir: «Dostoievski es —efectivamente— el escritor que abre nuevos caminos al género, es el escritor que, en cierto modo, cabe considerar padre y precursor de la novela contemporánea» (M. Baquero, 1963:36). ¿Por qué Bajtin que estudió siempre épocas artísticas de transformación de paradigmas y de remoción de cimientos no sólo se decide a entender las etapas previas de la novela como pre-dialógicas y preparadoras del camino por Dostoievski culminado, sino que se entusiasma con el diagnóstico de una nueva era, de un nuevo pensamiento artístico, ahora ya definitivamente dialógico? La respuesta a esta pregunta se impone como deducible de la propia perspectiva vanguardista de la época de Bajtin. Dicho de otro modo: la sanción de Bajtin como hombre pensante en el fragor mismo de la vanguardia y desde el desafío vanguardista estriba en que Bajtin no sintió su propia época como una etapa más —y de igual importancia que las otras— en la crisis metamorfoseadora, sino como una etapa *definitiva*, sin retorno posible, lo que es una deducción típicamente vanguardista.

Por lo que hace a Ortega, la conciencia de hallarse situado en una época particularmente agónica es tan clara que explícitamente comienza sus ensayos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* hablando de decadencia de las formas de la configuración artística y literaria que habían regido antes, hablando pues de crisis palmariamente. Es más, su proyecto es explicar la crisis que reconoce como evidencia indiscutible. En *La deshumanización...* hablará de «estilización» como deformación de lo real, como «desrealización» (p. 67). En *Ideas sobre la novela* el cambio de paradigma tiene una explicación convergente con la desrealización: la crisis de la narración como versión sobre las cosas y como temática realista y, en contraparti-

da, el nacimiento del formalismo *presentativo* de detalles, morosamente descriptivista y abocado a una nueva psicología imaginaria donde los «estados del alma» sustituyen a la narración de las acciones. Volveremos luego sobre estos extremos. Baste por ahora subrayar que los ensayos de Ortega se hallan situados en la oposición antes-ahora, casi todos sus párrafos comienzan con diagnósticos como «se ha pasado de pintar cosas a pintar las ideas...(*Deshumanización*...pag. 79), o se habla de la «nueva sensibilidad» o «nueva perspectiva» (ibidem p. 77), nacida de una crisis de agotamiento de la vena por extracción intensa del material en las etapas previas (*Ideas*... pp. 160-164), sentimiento éste del agotamiento e incluso de la agonía (se llega a anunciar la próxima muerte del género novela) muy característico del pensamiento nacido en el fragor mismo de la *vanguardia*. No quiero decir que sean los de Bajtin u Ortega pensamientos vanguardistas, quiero significar que están urgidos y radicalizados por el nuevo sesgo de la creación artística vanguardista que sus ensayos quieren explicar. Ortega llega incluso al mismo lugar que Bajtin: a suponer que el cambio de rumbo, que él sitúa en 1900, implica un cambio decisivo en la antropología filosófica con la ruptura del prisma kantiano de las sustancias predominantes según él hasta finales del siglo XIX: «Nuestro interés —dice— se ha transformado, de la trama a las figuras, de los actos a las personas. Ahora bien —y vaya dicho esto como un intermedio— este desplazamiento coincide con el que en la ciencia física y sobre todo en la filosofía, se inicia desde hace veinte años. Desde Kant a 1900 predomina una exacerbada tendencia a eliminar de la teoría las sustancias y sutituirlas por las formas... ¿Por ventura tornamos hoy de las acciones a la persona y de la función a la sustancia?» (*Ideas*...pp. 171-172).

Antes he avanzado la idea de que las vanguardias siempre suponen y mueven una reflexión sobre los límites del Arte y sobre su propia viabilidad. Los cambios radicales provocan preguntas sobre la sustancia misma del Arte. Quisiera insistir en la idea, pero advirtiendo de nuevo que Bajtin y Ortega quedan muy lejos de ser los intelectuales vanguardistas en el sentido de teóricos de la propia vanguardia. No. Ellos no estuvieron

interesados en estudiar de modo monográfico ni el futurismo, ni el cubismo ni el surrealismo, ni cualquier otro sistema de formas que vieron sucederse aquellos años de revolución permanente. Ellos se sitúan en un lugar teórico general, no son historiadores de un momento, sino autores de una Poética general que parte del movimiento concreto para reflexionar sobre las fronteras del fenómeno artístico en su conjunto. Este sesgo, compartido por ambos, no es ajeno a la constante que las vanguardias suscitan: un desafío teórico que alcanza más allá de sí mismas. A este propósito las vanguardias mantienen una relación estrecha con el fenómeno de la metarmofosis de los géneros. Son ellas las que mejor muestran un género al dibujar sus límites y son movimientos básicos para trazar sus perfiles porque cuando un género —la novela en este caso— muestra su cima última viene a reforzar la pregunta sobre su propio origen. La novela interesó a ambos en la medida en que se propuso como género lleno de problemas y en cierta medida anti-canónico, y por consiguiente, idóneo para la indagación acerca de los límites de la Literatura misma y del Arte en general. Para Bajtin la novela fue un género innovador, fuera de la ley y revolucionario (vid. C. Clark-M. Holquist, 1984:276), pero por ello mismo tanto más provechoso su estudio en orden a definir qué es una forma dialógica como vehículo universal de la nueva Literatura, sentida entonces como vigorosamente revolucionaria.

2. La pérdida de la narratividad: crisis de la referencia

Si hubiéramos de aislar una nota de carácter general aplicable a todos los movimientos artísticos conocidos como vanguardias o proponer un lema que resumiese lo fundamental de ellas, éste habría de ser sin duda la pérdida de la *referencialidad* mimética como principio estético. El arte del siglo XIX en literatura, pero también en pintura o escultura, había sido un arte profundamente narrativo. Los materiales, el volumen, la palabra o el dibujo beneficiaron la capacidad de representar las cosas o de contar historias, lo que elevó la narratividad a rango

principal de la cuestión estética en el XIX. El arranque de las vanguardias coincide y se provoca con la pérdida de este rango para la representación mimética y la relevancia paralela que habrían de adquirir la imagen, el volumen, la textura del cuadro y el principio de visualización autónoma respecto a su referencia. El futurismo poético o el cubismo pictórico quisieron vehicular una poética y una estética que arrancara a los materiales de su servidumbre referencial y dotara a la palabra o al cuadro de un valor en sí mismo, por lo que los materiales y los volúmenes adquirían fuerza propia y permitieron acabar con su dimensión de *ancilla narrationis*. Claro está que el impresionismo finisecular había emprendido caminos en esta dirección pero el nuevo arte adquiere carta de naturaleza justo en el momento en que alcanza a ser una Estética y una Poética explícita. La célebre sentencia denisiana de ser el cuadro antes que nada una superficie de formas y colores distribuidos de una determinada manera marca la conciencia de esa nueva frontera conocida como *vanguardia*.

¿Cómo se vive esta pérdida de la narratividad en el arte narrativo por excelencia, esto es, en la novela?. Tanto Ortega como Bajtin son conscientes de que tal cambio se produce y en la dirección propuesta de agotamiento de la estética mimético-representativa. Ortega dedica todo su tratado estético *La deshumanización del arte* a combatir el realismo y tanto al vincular el realismo o naturalismo a popularidad receptiva como al unir la nueva *estilización* formalista a una pérdida de popularidad y a una nueva cultura de las élites, no hace otra cosa que captar un principio que para la novela significa el agotamiento de los temas tradicionales y sobre todo de la propia narración de historias. Cuando en *Ideas sobre la novela* contrapone el viejo arte del narrar al nuevo arte de la oposición narración vs. presentación y dice que la novela se hará en adelante *presentativa* y no narrativa, está en el contexto de esta pérdida de la referencialidad como horizonte estético. *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* vienen a defender, en efecto, el mismo principio: el agotamiento de las formas mimético-representativas. Lo curioso es que Ortega vive claramente el ambiente de la vanguardia cuando postula la ecuación de más

artístico cuanto más independiente de la mímesis y menos popular (*Deshumanización* pp. 53-55). El estilo para Ortega está decididamente reñido con el realismo y «estilización» es igual a desrealización y deshumanización, que advienen entonces sinónimos (Ibidem, pp. 67-70). Un texto muy representativo, referido ya a la literatura, pero en conexión explícita con las vanguardias pictóricas, es el siguiente:

«El expresionismo, el cubismo, etc. han sido en varia medida intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte (el irrealismo). De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos. La obra de Pirandello *Seis personajes en busca de un autor* es un claro ejemplo de esa inversión del tema artístico que procuro describir. Nos propone el teatro tradicional que en sus personajes veamos personas y en los aspavientos de aquéllos la expresión de un drama «humano». Aquí, por el contrario, se logra interesarnos por unos personajes como tales personajes, es decir, como ideas o puros esquemas... En *Seis personajes* el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado... en cambio asistimos al drama... de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente del autor» (*Deshumanización*... p. 79).

En este texto, además de vincularse un fenómeno literario a la línea de arreferencialidad o irrealismo del cubismo y el expresionismo, se presenta ya la que será tesis central de las *Ideas sobre la novela*: la emergencia del personaje y de su figura como experiencia radical del nuevo arte *presentativo* y no narrativo que será la nueva novela.

Tampoco es fruto de la casualidad o del momento, porque significa una constante en la obra de Ortega. Cualquier lector de sus *Meditaciones del Quijote* (1914), escrita once años antes, advierte que una de las cuestiones medulares del libro es su reivindicación del personaje y de la insignificancia de las acciones o cuentos, de la morosidad del hablar y de las escenas estáticas y minuciosas, en suma, del carácter más *discursivo* que narrativo y más estilístico que referencial, las razones del éxito y novedad cervantina.

También fue Bajtin constante en su consciencia de un nuevo estilo, menos narrativo y de la quiebra del realismo referencialista. Para el pensador ruso la importancia de Dostoievski estriba en que ha roto el artificio de la realidad definida, conclusa, acabada, que desde el autor de las novelas monológicas (Balzac, Dickens, etc.) impone hechos ya dados. La cualidad fundamental que define la novela monológica es que las ideas son sólo atribuidas a este o aquel personaje que se comporta como un mero receptáculo de ellas: «Lo que le importa al autor de la novela monológica es que una determinada idea correcta pudiese ser expresada en general en el contexto de una obra dada, mientras que el hecho de quién y cuándo se exprese se define por las consideraciones estructurales de comodidad o pertinencia... (Bajtin, 1963:118). En cambio, la polifonía significa que «El héroe de Dostoievski no es sólo la palabra acerca de sí mismo y de su entorno más próximo sino también la palabra acerca del mundo, el héroe no es solamente un ser consciente, sino un ideólogo... Por eso la palabra acerca del mundo se confunde con el discurso confesional sobre sí mismo. La verdad sobre el mundo según Dostoievski es inseparable de la verdad personal... De este modo se logra la fusión artística entre la vida personal y la visión del mundo, entre la vivencia más íntima y la idea... el pensamiento ideológico superior se hace íntimamente personal y apasionado» (ibidem, pp. 112-113).

La extraordinaria coincidencia de Bajtin y Ortega en calibrar la importancia del personaje y de su singularidad ya veremos que es mucho más que una simple opción estilística, afecta al centro mismo de la nueva estética antirreferencialista en la que todo no sea dado por el autor-narrador y en el que comience un mundo novelesco en el que sea difícil leer fórmulas tales como la que Ortega censura: «Pedro era atrabiliario», definición ya hecha. Ortega prefería aquella novela en que, al igual que con la pintura impresionista, viéramos a los personajes en *status nascens*, limitándose el narrador a ofrecer un material no definido, que permita al lector descubrir por sí mismo «la atrabilis de Pedro» (*Ideas* pp.167-168).

En el fondo de esta nueva estética cabe ver una reacción a la excesiva ideologización que el naturalismo había impreso

a la novela al proponer fenómenos individuales como *ejemplos* con una explicación exterior a ellos y más alta que ellos. Bajtin y Ortega se mostraron resistentes hacia la definición objetualizada o cosificada de los personajes por parte del narrador. Por ello la crisis de la referencialidad abocó a formas de subjetivación y al definitivo relieve de la conciencia de los personajes en la novela, y ello como un caso más de la rebelión contra el discurso monológico del narrador fuertemente vinculado a la ideología realista en el que el mundo de los personajes está situado al mismo nivel que otros objetos definidos, cerrados, herméticos, clausurados.

3. La alteridad y el nuevo perfil del discurso: perspectivismo y personaje

3.1. La relación directa que acabo de proponer entre la crisis de la referencialidad de las vanguardias artísticas y la emergencia de un nuevo relieve del personaje en la novela como fuente de significación y no como mero receptáculo o vehículo de las ideas del autor-narrador, alcanza a la base y cimiento de toda la teoría de la novela de Bajtin y de Ortega. No es por tanto el nuevo rol del personaje un fenómeno de ámbito estilístico o un rasgo de estatus simplemente formal. Significa, creo, el decisivo paso hacia una estética literaria que habrá de revolucionar el lenguaje narrativo al proponer la quiebra de una narración mediata en un orden puramente objetual para sustituirla por una multidiscursivización en que la *palabra* deja de ser un bien poseído por el autor-narrador y se convierte en un bien pluralizado, repartido. No se trata sólo de que la focalización, como «aspecto» sea múltiple, eso siempre se dió en narrativa. Se trata de quebrar la relación entre lo narrado y su fuente, de problematizar el *origo*, el nacimiento del discurso, de modo que el discurso de los personajes adviene material significante y no cosa significada. Si el orden mimético-representativo entra en crisis lo hace fundamentalmente porque la distinción entre el signo o proceso de significación y el denotatum se quiebra cuando un personaje es a la vez fuente de significación

y denotatum, cuando su discurso es a la vez lo dicho y la actividad de decir, en idéntico rango de realidad que el del narrador, no es el discurso del personaje una cosa para un signo, sino signo él mismo, palabra.

Lo ocurrido en el cuadro vanguardista con los objetos, las luces y la textura, ocurre en la novela con la palabra del personajes. Dice Bajtin:

> «La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski... Los héroes principales no son sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo... La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor...» (Bajtin, 1963:16-17).

Ortega también ha celebrado la importancia de esta subjetivación que convierte al personaje en algo más que objeto temático:

> «Veremos que el género se ha desplazado de la pura narración que era sólo alusiva a la rigurosa presentación... Lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo... El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos.» (*Ideas* pp. 165-166).

Pero es conocido que cuando Bajtin recurre a la novela no está preocupado primordialmente por cuestiones estilístico-formales ni es la novela tampoco argumento menor en su obra. El concepto de polifonía y dialogismo que Bajtin analizara en

Dostoievski es el núcleo axial de toda su teoría y la novela no es sino el campo de despliegue privilegiado de toda una cosmovisión, una teoría del enunciado y una lingüística del discurso; en definitiva, una profunda interpretación del hablar humano como *diálogo* y del discurso como intertextualidad. No podríamos en los límites de este estudio atender a este concepto en toda su dimensión, pero sí recordar someramente que la teoría del discurso novelesco se encuentra situada en la nueva epistemología de las ciencias humanas que Bajtin pretendiera. Según ésta, frente a las ciencias matemáticas y naturales, que se orientan hacia un *objeto reificado*, que es mudo y no comunica nada sobre sí mismo, las ciencias humanas tratan sobre discursos, sobre las palabras ajenas, por lo que el objeto es al mismo tiempo una fuente de producción discursiva. Frente a la Lingüística que ha tratado a la palabra como objeto, Bajtin propone una ciencia del discurso que contemple un objeto *dialógico* porque el discurso sobre el que versa no es ya un objeto sino un intercambio entre sujetos, un constante intercambio de voces, entre yo y los otros. Esta nueva epistemología tiene en su centro la *alteridad* y la perspectiva como ejes de la antropología filosófica (T.Todorov, 1981:145 y ss.). El otro, la palabra del otro no es un objeto sino el límite del yo cognosciente. Es la interrelación yo-tú, tú-yo, la que define el ámbito del discurso en el que yo nunca es sin un tú. Fundamentalmente su ensayo «La palabra y la novela» ha recorrido las bases de esta nueva epistemología, ya presente en «El problema del material, del contenido y de la forma» y también en su libro sobre Dostoievski, sobre todo en la reedición de 1963, que alcanza a ser una especie de síntesis de toda su estética literaria.

La coincidencia de la teoría de la novela de Bajtin y Ortega puede haberse producido por la preocupación común a ambos por el problema del conocimiento como perspectiva del otro y el tema de la alteridad, que fue tópico de amplias proyecciones ensayísticas y literarias en aquellos años. En Dostoievski fue central el motivo del *otro* y germen de *El doble*, una de sus novelas más conocidas. Pero también por los años veinte Fernando Pessoa y Unamuno o Machado literaturizaron tal experiencia que posiblemente sea explicable como una crisis de

los sistemas ideológicos del XIX y la apertura en los años de vanguardia a un individualismo que siente el cruce e intercambio de discursos como el lugar de disolución de los totalitarismos uniformizadores de diferentes órdenes a los que Bajtin llama *discursos monológicos*. A este respecto se sabe que Ortega y Gasset fundamenta sus ensayos frecuentemente sobre el quicio de lo que se ha convenido en llamar *perspectivismo*. En diferentes ensayos de *El espectador* y singularmente en el que le sirve de presentación, titulado significativamente «Verdad y perspectiva», encontramos textos como éste: «cada hombre tienen una misión de verdad. Donde está mi pupila no está otra, lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra... La realidad se ofrece pues en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano, se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina y nuestro corazón reparte los acentos... En vez de disputar integremos nuestras visiones en generosa colaboración espiritual y como las riberas independientes se aúnan en la gruesa vena del río, compongamos el torrente de lo real» (*El espectador* vol. I, p. 24).

Esta llamada orteguiana al diálogo e intercambio como única vía del conocimiento de lo real, que llamaría Bajtin real dialógico, está en el centro mismo de una filosofía compartida por ambos en sus raíces más hondas, si bien Bajtin la proyectará en un sistema concreto de investigación filológica, en una nueva Lingüística del *enunciado*, toda vez que esa comunicación unificadora, ese río vasto, el de la lengua, es ya, él mismo, un texto con voces de otros en su interior: «On peut dire que toute communication verbale, toute interaction verbale se dèroule sous la forme d'un echange d'enoncés, c'est-a-dire, sous la forme d'un dialogue» (apud T. Todorov, 1981:71). Pero tal diálogo no es sino una traducción del fenómeno vital de la perspectiva como dimensión de lo real. El fundamental ensayo de Bajtin «Autor y personaje en la actividad estética», recogido en su *Estética de la creación verbal*, pero escrito por los años veinte, es todo él una monografía sobre la visión perspectivística, sobre la realidad como intercambio de visiones, en términos que recuerdan mucho al perspectivismo orteguiano. Es la visión

la que crea al objeto que no es determinado hasta que la actitud y valoración de un sujeto lo hacen ser él mismo. Parece que estuvieramos leyendo a Ortega cuando leemos en este ensayo: «Cuando observo a un hombre íntegro que se encuentra afuera y frente a mi persona, nuestros horizontes concretos y realmente vividos no coinciden... Cuando nos estamos mirando, dos mundos diferentes se reflejan en nuestras pupilas... Este *excedente* de mi visión que siempre existe con respecto a cualquier otra persona, este sobrante de conocimiento, de posesión, está determinado por la unicidad y la insustituibilidad de mi lugar en el mundo: porque en este lugar, en este tiempo, en estas circunstancias yo soy el único que me coloco allí; todos los demás están fuera de mí..., etc.» (Bajtin, 1979:28-29).

No es posible, en los límites de este estudio, seguir paso a paso y en textos concretos de ambos autores su coincidencia básica en una fenomenología perspectivística en la que entiendo yo se halla la fuente de su posterior coincidencia en el diagnóstico de la crisis de la novela monológica y su reivindicación de una novela donde el personaje, con su propia voz, emerja autónomo.

Para ambos autores la línea fronteriza que marcará la división antre la novela tradicional y su renovación actual será la de la *autoconciencia* del personaje, que no será ya trasunto de la visión de otro, sino él mismo, fuente de significado y que habrá de dar lugar por aquellos años al desarrollo de técnicas concretas como el *stream of conciousness* y el monólogo interior, dos de los recursos formales donde la individualización y autonomía de la voz del personaje respecto del narrador se hacen más patentes. Dice Bajtin:

«A Dostoievski le interesa el héroe no como fenómeno de la realidad que posea rasgos típico-sociales y caracteriológicamente individuales definidos y firmes, ni como imagen determinada, compuesta de atributos objetivos con un sentido unitario que en su conjunto contestarían a la pregunta ¿quién es? No, el héroe le interesa en tanto que es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa

qué es lo que el héroe representa en el mundo, sino ante todo, qué es lo que representa el mundo para él... El héroe como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo» (Bajtin, 1963:71).

Ortega también ha valorado esta autonomía del personaje como foco de valores, no como objeto ya definido, sino como sujeto en lo que él llama *status nascens* (*Ideas* p. 168), o como mirada no conceptual sino *visión* (ibidem p. 167); por ello todo su ensayo será una defensa del modo de proceder de Dostoievski para con sus personajes, que lejos de estar definidos, son fuente de problemáticas miradas y de contradictorias imágenes. Añade Ortega:

«Es sobremanera sugestivo sorprender a Dostoievski en su astuto comportamiento con el lector. Quien no mire atentamente creerá que el autor define cada uno de sus personajes... Pero apenas comienza en efecto a actuar —es decir, a conversar y ejecutar acciones— nos sentimos despistados. El personaje no se comporta según la figura que aquella prevista definición nos prometía. A la primera imagen conceptual que de él se nos dio sucede una segunda donde le vemos directamente vivir, que no es ya definida por el autor y que discrepa notablemente de aquélla. Entonces comienza en el lector, la preocupación de que el personaje se le escapa en la encrucijada de esos datos contradictorios y, sin quererlo, se moviliza en su persecución, esforzándose en interpretar los síntomas contrapuestos... En todo momento hallamos delante su realidad difícil, no su sencillo concepto. Y este no poseer nunca su secreto suficiente, esta relativa indocilidad del prójimo a ajustarse por completo a nuestras ideas sobre él es lo que le da independencia de nosotros y nos hace sentirlo como algo real» (*Ideas* pp. 182-183). Veremos luego cómo Ortega predice un desarrollo de la novela como psicología imaginaria sobre los héroes que sustituyen el pasar algo por el estar y ser, ellos mismos, presencia consciente y autónoma.

También han coincidido ambos autores en la importancia que para esta individualización del personaje en Dostoievski tienen los diálogos. La polifonía de discursos está en el cañamazo mismo del libro de Bajtin pero no escapa a Ortega quien desta-

ca: «No duele nunca a Dostoievski llenar páginas y páginas de diálogos sin fin de sus personajes. Merced a ese abundante flujo verbal nos vamos saturando de sus almas, van adquiriendo las personas imaginarias una evidente corporeidad que ninguna definición puede proporcionar.» (ibidem, p. 182).

En esta cita se concentra un pensamiento fundamental: la afluencia e importancia de la voz propia del personaje es el índice de su independencia respecto a una definición estable que el autor proporcionara. La falta de estabilidad, el carácter contradictorio, la imagen desvaída y aun su misma falta de perfil nítido es la garantía de la autoconciencia y con ella de su independencia respecto a la voz del autor. Bajtin no dejó de subrayarlo y Ortega habla incluso de una crueldad en Dostoievski pues extremó mucho este rasgo. Dice el pensador español: «en esta estratagema de despistar al lector llega Dostoievski a la crueldad. Porque no sólo evita aclararnos sus figuras mediante anticipaciones definidoras de cómo son, sino que la conducta de los personajes varía de etapa en etapa, presentándonos haces diferentes de cada persona, que así nos parecen irse formando e integrando poco a poco ante nuestros ojos. Elude Dostoievski la estilización de los caracteres y se complace en que transparezcan sus equívocos, como acontece en la existencia real» (ibidem p. 184).

Cualquier lector del libro de Bajtin sobre Dostoievski podría allegar fácilmente textos en los que el pensador ruso ha interpretado esta peculiar quiebra de la fisonomía estable del personaje como el trasunto de una perspectiva *dialógica* que permitiera en cada novela la emergencia de una pluralidad de voces en constante intercambio recíproco en la que Bajtin llamó cima de la novela polifónica. Véanse en concreto textos muy parecidos a los de Ortega en págs. 77, 88 y 89 de la versión española del monumental libro de Bajtin (1963).

4. Psicología imaginaria

Ortega y Bajtin por separado habrían detectado en Dostoievski el umbral de la nueva evolución narrativa que por aquellos

años se estaría desatando en la creación novelesca, mediante la publicación de novelas que cambiarían notablemente la fisonomía del género. La *Recherche* de Proust es de 1913-1926, el *Ulysses* de Joyce de 1922, *El ruido y la furia* de Faulkner de 1929 y *Mientras agonizo* de 1930, *Mrs. Dalloway* de V. Woolf se publica en 1922, etc... En todas ellas hay un rasgo vanguardista que destacará sobre otros: la independización total de la voz y la conciencia del héroe respecto a las del autor y el uso sistemático de la técnica identificable como *stream of conciousness*, de tal forma que cuando Dujardin publica su libro de 1931 *Le monologue interieur*, ya se había conseguido una literatura crítica sobre este fenómeno que había sido acuñado como *flujo de conciencia* por William James en 1890 en su obra *The Principles of Phsycology* (vid. E. Steinberg, 1979:180). El propio Dujardin había publicado una novela, *Les laures sont coupés* en 1887, novela leída e influyente sobre Joyce según éste reconoció.

Quiero significar con esto que Bajtin y Ortega, cuando hablaron de emergencia del héroe con voz propia y de *autoconciencia* del personaje, no hacían sino mostrarse sensibles a una revolución vanguardista del lenguaje narrativo de la que Dostoievski fue sólo precursor y que se desarrollaría singularmente a comienzos de nuestro siglo. Lo que J. Joyce o V. Woolf hicieron fue desarrollar un desafío que estaba por lo demás en los ambientes intelectuales y estéticos de su tiempo y que sin duda se había visto influido por el desarrollo y difusión del psiconálisis de Freud, Jung y Adler, cuando no por toda la filosofía cognitiva desarrollada a partir de Bergson. A este respecto podríamos allegar un texto de este filósofo sobre la novela, al comienzo de su *Introdución a la metafísica*:

> «Consider, again, a character whose adventures are related to me in a novel. The author may multiply the traits of his hero's character, may make him speak and act as much as he pleases, but all this can never be equivalent to the simple and indivisble feeling which I should experience if I were able for an instant to identify myself whith the person of the hero himself. Out of that indivisi-

ble feeling, as from a spring, all the words, gestures, and actions of the man would appear to me to flow naturally. They would no longer be accidents which, added to the idea I had already formed of the character, continually enriched that idea, without ever completing it» (Bergson, 1903:6).

Bergson ha aislado en este texto el tópico central de la independización del personaje que venimos comentando en Bajtin y Ortega. Precisamente la influencia de Bergson sobre las teorías del flujo de la conciencia dieron lugar a una monografía de Sh. K. Kumar: *Bergson and the Stream of Conciousness Novel* (1962), quien subrayó asimismo la importancia del concepto de *durée* sobre la narrativa de Proust.

Las *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset se cierran con un capítulo que titula «Psicología imaginaria» en el que explícitamente el maestro español se muestra consciente de los nuevos rumbos que la novela contemporánea habría de ir explorando. Para el Ortega de 1925 el futuro de la novela tendría que desarrollar esta vena sin explotar de lo que él llama una psicología de los mundos imaginarios posibles, una introspección en los reinos por explorar del alma humana, una visita a las recónditas regiones de la psicología. Es una vena que Ortega sabe abierta por Dostoievski y desarrollada por Proust. En un ensayo del volumen VIII de *El espectador* dedicado a Proust y que lleva el título de «Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust» relaciona el arte de éste con el impresionismo pictórico y abiertamente postula, como harían Bajtin y él mismo a partir de Dostoievski, la disolución del carácter como constancia uniforme. Dice Ortega: «Pero el psicólogo impresionista niega lo que suele llamarse el carácter, que suele ser el perfil escultórico de la persona y ve en esta mutación perdurable, una sucesión de estados difusos, una articulación siempre distinta de emociones, de ideas, colores, esperanzas. Esta consideración nos sirve para datar las tendencias íntimas de Proust. La monografía sobre el amor de Swann es un caso de puntillismo psicológico.» (Ortega: *El espectador*, VIII, p. 180).

El reino que Ortega decía por explorar de los mundos psico-

lógicos imaginarios y que la novela de su época estaba por esos años ya explorando, como él mismo detectó en Proust, es un reino sentido por el mismo Ortega y por Bajtin novedoso y revolucionario para con el lenguaje de la novela. Y es un reino contemporáneo a ellos en la medida que va a depender de esa nueva polifonía que abrirá la independencia del personaje respecto del narrador-autor. Porque Ortega y Bajtin eran conscientes de que la novela tradicional había ofrecido ya mucha psicología y descripciones del alma humana. Si el alma humana es reino muy explorado por la novela de todos los tiempos, ¿en qué consiste entonces la novedad? Ofrezco dos textos en que Bajtin y Ortega han mostrado la diferencia, al suponer necesariamente una ruptura del cordón umbilical que el personaje goza respecto del autor y que convierte a éste en autor-sujeto y a aquél en mero objeto. Es la separación respecto del autor y la subjetivización misma del héroe como sujeto autónomo lo que los dos teóricos saludan. Para ambos lo importante será que el personaje ha devenido fuente de su propio lenguaje. Dice Bajtin:

> «La autoconciencia en tanto que dominante artística de la estructuración de la imagen del héroe es de por sí suficiente para desintegrar la unidad monológica del mundo artístico, pero con la condición de que el héroe como autoconciencia efectivamente se represente y no se exprese, es decir, que no se funda con el autor, que no llegue a ser su portavoz y por consiguiente con la condición de que los acentos de su autoconciencia estén realmente objetivados y de que en la misma obra se dé la distancia entre él y el autor» (Bajtin, 1963:77).

Por ello mismo Bajtin, que reconoce en Tolstoi a un formidable escudriñador del alma humana no le reconoce autor de novelas polifónicas porque en Tolstoi «la autoconciencia y la resurrección espiritual permanecen en el nivel del contenido y no adquieren significado estructural. En Tolstoi la autoconciencia y el discurso del héroe no llegan a ser la dominante de su estructuración... El punto de vista de Tolstoi junto con sus

discursos penetra en todas partes, en todos los rincones del mundo y del alma, sometiéndolo todo a su unidad» (ibidem, p. 84). El problema es pues para Bajtin más profundo que una mera retórica superficial del texto, incluso que un problema de focalizaciones o de retórica composicional de voces narrativas, incluso va más allá del discurso indirecto libre; se trata en Bajtin de una autoconciencia estructurante en la que el personaje, inconcluso, difuso, se convierte en fuente él mismo de la narración, sujeto y objeto a la vez de su discurso.

También Ortega percibe la diferencia entre aquellas vastas regiones del alma de la novela tradicional y la nueva psicología imaginaria cuando dice en *La deshumanización del arte*: «Tal vez lo esencial que el latifundio de su libro (se refiere a la *Recherche* de Proust) tiene de común con la nueva sensibilidad es el cambio de perspectiva: desdén hacia las antiguas formas monumentales del alma que describía la novela e inhumana atención a la fina estructura de los sentimientos... de los caracteres» (Ortega: *Deshumanización* p. 77).

Observemos los términos: nueva sensibilidad, cambio de perspectiva. Ortega y Bajtin se sabían situados en un nuevo orden. Precisamente por aquellos años se desarrollaba no sólo esta nueva novela vanguardista, no únicamente estas teorías, sino, curiosamente la filología tradicional vino a hacerse sensible a la emergencia del personaje y su autonomía cuando se dieron por aquellos mismos años los fundamentales estudios de Spitzer y de Bally sobre el fenómeno del *estilo indirecto libre*, una de las vías, no la única, que mostraba la patente difuminación de fronteras entre los discursos del narrador y del personaje.

Pero dejemos que sea uno de los autores más directamente responsables de esta revolución del lenguaje narrativo quien nos la represente y curiosamente no será Joyce, sino su personaje Stephen quien se pronuncia así en el *Retrato del artista adolescente* (1916):

«La forma narrativa ya no es puramente personal. La personalidad del artista se diluye en la narración misma, fluyendo en torno a los personajes y a la acción, como las ondas de un mar vital. Esta progresión la puedes ver fácilmente en aquella antigua balada inglesa, *Turpin Hero*, que comienza en pri-

mera y acaba en tercera persona. Se llega a la forma dramática cuando la vitalidad que ha estado fluyendo y arremolinándose en torno a los personajes, llena a cada uno de éstos de una tal fuerza vital que los personajes mismos, hombres, mujeres, llegan a asumir una propia y ya intangible vida estética. La personalidad del artista, primeramente un grito, una canción, una humorada, más tarde narración fluida y superficial, llega por fin como a evaporarse fuera de la existencia, a impersonalizarse, por decirlo así... El misterio de la estética, como el de la creación material, está ya consumado. El artista, como el Dios de la creación permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, trasfundido, evaporado de la existencia... indiferente... entretenido en arreglarse las uñas» (J. Joyce, 1916:218-219).

5. Excurso: Bajtin, Ortega y el origen de la novela

5.1. En lo que antecede he estudiado la relación entre las teorías de Bajtin y Ortega sobre el asunto concreto de la renovación del lenguaje narrativo. Añadiré ahora algunos otros puntos de contacto entre las obras de ambos tratadistas de la novela. Es conocido que uno de los pivotes centrales de la teoría de Bajtin sobre este género, que informa todo su tratado «La palabra y la novela» recogido en su *Teoría y estética de la novela*, es el reconocimiento de la intertextualidad como cañamazo de la urdimbre del género novela. Pero la intertextualidad no al modo únicamente de la forma polifónica y el dialogismo que acabamos de analizar en Dostoievski, sino también al modo de receptividad que este género registró siempre para con los diferentes discursos sociales; en definitiva el concepto acuñado por C. Segre (1984) como *interdiscursividad* penetra por doquier en el lenguaje narrativo de la novela hasta hacer de él un tejido plural de voces de distintos géneros una casa común del lenguaje periodístico, del habla popular, de los discursos oficiales, etc. Conocida es la importancia que otorgó Bajtin a este fenómeno que él vio integrador de la propia polifonía interdisciplinar. Dice Bajtin:

> «...en la novela deben estar representadas todas las voces ideológico-sociales de la época, es decir, todos los lenguajes más o menos importantes... la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo...» (Bajtin, 1934-35: 223-225).

También Ortega añade en sus «*Ideas sobre la novela*» una anotación, que deja sin analizar y a modo de paréntesis:

> «uno de los puntos que dejo intactos fuera mostrar cómo es la novela el género literario que mayor cantidad de elementos ajenos al arte puede contener. *Dentro* (subraya el propio Ortega) de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos —con tal de que todo ello quede a la postre desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva última. Dicho en otra forma: en una novela puede haber toda la sociología que se quiera pero la novela misma no puede ser sociológica. La dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal» (*Ideas...* p. 213).

Tanto al subrayar el vocablo «dentro», como en su declaración explícita posterior Ortega ha coincidido con Bajtin en que el lenguaje novelesco somete la pluralidad interdiscursiva en una unidad, el estilo de la novela, para el que es condición necesaria la disolución de los ingredientes intertextuales en la actividad propiamente polifónica de la composición artística.

5.2. Una última coincidencia de Ortega y Bajtin afectará al diagnóstico que aquél hiciera sobre el origen de la novela, sorprendentemente próximo a la teoría de Bajtin sobre lo burlesco de la sátira menipea y el carnaval y sobre el diálogo socrático como gérmenes del nuevo género. Es muy conocida la teoría de Bajtin, y recorre todo su tratado sobre la palabra novelesca esta doble fuente. Pues bien, en las *Meditaciones del Quijote*, obra de 1914, apunta Ortega lo siguiente:

«Ahora bien, no se imita por imitar: este impulso imitativo —como las formas más complejas de realismo que quedan descritas— no es original, no nace de sí mismo. Vive de una intención forastera. El que imita, imita para burlarse. Aquí tenemos el origen que buscamos: el mimo. Sólo, pues, con motivo de una intención cómica parece adquirir la realidad un interés estético. Esto sería una curiosísima confirmación histórica de lo que acabo de decir acerca de la novela.

En efecto, en Grecia, donde la poesía exige una distancia ideal a todo objeto para estetizarlo, sólo encontramos temas actuales en la comedia. Como Cervantes, echa mano Aristófanes de las gentes que roza en las plazuelas y las introduce dentro de la obra artística. Pero es para burlarse de ellas. De la comedia nace, a su vez, el diálogo, un germen que no ha podido lograr independencia. El diálogo de Platón también describe lo real y también se burla de lo real. Cuando trasciende de lo cómico es que se apoya en el interés extrapoético —el científico. Otro dato a conservar. Lo real, como comedia o como ciencia, puede pasar a la poesía; jamás encontramos la poesía de lo real como simplemente real. He aquí los puntos de la literatura griega donde podemos amarrar el hilo de la evolución novelesca. Nace, pues, la novela llevando dentro el aguijón cómico. Y este genio y esta figura la acompañarán hasta su sepultura. La crítica, la zumba no es un argumento inesencial del *Quijote*, sino que forma la textura misma del género, tal vez de todo realismo» (Ortega: *Meditaciones...* pp. 136-137).

Observemos que Ortega ha hablado de dos ingredientes básicos: la burla y el diálogo de Platón como fuentes que originan el nuevo género, al igual que Bajtin hizo al subrayar la sátira menipea (de cariz burlesco) y los diálogos socráticos como afluentes del río novelesco. La coincidencia no puede ser mayor. Como quiera que no se puede tratar de un mutuo conocimiento habría que buscar la razón de tal coincidencia, si desechamos una fuente común a ambos que nos sea desconocida, en dos coorde-

nadas: por un lado Bajtin y Ortega coincidieron en un estilo de pensar que les llevaba a primar siempre lo que el primero llamó *formas arquitectónicas*. Las perspectivas de ambos sobre la novela —y sobre otros asuntos— no fueron históricas. Ellos pensaron la novela como forma arquitectónica. Uno de los mejores modos de calibrar qué sea forma arquitectónica en el pensamiento de Bajtin al margen de las definiciones que éste diera en su estudio «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria» (1924) es leer los ensayos de Ortega sobre la novela y en especial las *Meditaciones del Quijote*. Ortega indaga la arquitectura de la novela cervantina por medio de reflexiones donde convergen aspectos formales, ideológicos, históricos, sociales, etc. y a partir de una obra se pregunta por la naturaleza profunda, por el germen plural ideológico, estético, técnico e histórico de su factura, es decir, lo que Bajtin llamaría su forma arquitectónica.

Una segunda vía de explicación de tal coincidencia en el diagnóstico sobre el origen de la novela es la admiración compartida por ambos por el *Quijote* y la mucha importancia que para la definición del género concedieron a la obra de Cervantes. Tanto Ortega como Bajtin meditan profundamente sobre el *Quijote* y no es extraño que la burla y lo cómico aparezcan entonces como germen de la esencia novelesca. La manera cervantina de ver el mundo lleva a la novela. Tampoco puede resultar extraño, a la luz de los riquísimos diálogos incluidos en el *Quijote*, que sea el diálogo un ingrediente fundamental para definir el género. La burla y el diálogo cervantino pudieron suscitar idénticas hipótesis en Bajtin y Ortega.

Hay otro texto de Ortega que pareciera escrito por Bajtin, autor en el que podrían extraerse en cualquier caso textos como el que sigue:

> «El género novela es sin duda cómico... Por lo pronto se trata simplemente de aprovechar la significación poética que hay en la caída violenta del cuerpo trágico, vencido por la fuerza de la inercia, por la realidad. Cuando se ha insistido sobre el realismo de la novela, debiera haberse notado que en dicho realismo algo más que reali-

> dad se encerraba, algo que permitía a éste alcanzar un vigor de poetización que le es tan ajeno... La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la Musa siguiendo a lo trágico en su caída...» (Ortega: *Meditaciones* p. 151).

Bajtin no dijo tragedia pero se refirió al monolingüismo de la palabra ennoblecida de la novela caballeresca y al mundo ideal tan directamente erosionado por la burla cervantina como el límite y origen del genial giro del género (vid. Bajtin, 1934-35:199-201). También es conocido que la mayor importancia que Bajtin concede a Cervantes radica en su dimensión de crisol autocrítico para con la palabra literaria precedente (vid. Bajtin 1934-35:227-229) y en especial las vías por las que los discursos monológicos de los géneros idealistas son dialogizados en el seno del hablar cervantino. Ortega había llegado, sólo que refiriéndose a otro discurso monológico ideal —la tragedia— a parecido diagnóstico.

Es así como Cervantes y su *Quijote* pueden actuar, otra vez, como vínculo entre culturas y entre obras de intelectuales agudos. Es mucha, como se sabe, la teoría literaria incluida en el *Quijote*. Pero es mucho mayor la novela *a propósito del Quijote*. Y esta vez, creo, dos pensadores en su ámbito han dialogado sin saberlo acerca de Cervantes que es como decir, para ellos lo era, dialogar sobre la novela misma.

Bibliografía citada

BAJTIN, M. (1924): «El problema del contenido del material y de la forma en la creación literaria». Recogido en M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

———, (1963): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, F.C.E., 1986 (Traducción de la edición en ruso de 1979. La primera edición de esta obra es de 1929).

———, (1979): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.

——, (1934-35): «La palabra y la novela». Recogido en M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela.* Madrid, Taurus, 1989.

BAQUERO GOYANES, M. (1963): *Proceso de la novela actual.* Madrid, Rialp.

BERGSON, H. (1903): *An Introduction to Metaphysics.* London, Macmillan, 1913.

CLARK, K-HOLQUIST, M. (1984): *Mikhail Bakhtin.* Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press.

JOYCE, J. (1916): *Retrato del artista adolescente.* Traducción de D. Alonso. Barcelona, Argos Vergara, 1980.

ORTEGA Y GASSET, J. (1914): *Meditaciones del Quijote.* Madrid, Espasa Calpe, 1969.

——, (1916-34): *El espectador.* 8 vols. Cito por la edición de Madrid, Espasa Calpe, 1966.

——, (1925a): *La deshumanización del arte.* Madrid, Espasa Calpe, 1987.

——, (1925b): *Ideas sobre la novela.* Cito por la edición de J. Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela.* Madrid, Espasa Calpe, 1969.

SEGRE, C. (1984): *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria.* Torino, Einaudi

STEINGERG, E. (ED.): (1979): *Stream of conciousness technique in the Modern Novel.* London, Kennikat Press.

TODOROV, T. (1981): *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique. Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine.* París, Seuil.

VOLOSHINOV, V. (M. BAJTIN) (1929): *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. (Es traducción muy defectuosa de la versión inglesa de *Marxism and Philosophy of Language*).