

## «Sensación», «Emoción» e «Imaginación» en la narrativa hispanoamericana contemporánea

MARÍA BERMÚDEZ MARTÍNEZ

Si una nota caracteriza a las vanguardias artísticas, en cada una de sus manifestaciones, esa es la reacción contra la concepción del arte como copia o mimesis, magníficamente expresada en la imagen que del poeta nos dejó Vicente Huidobro, un “pequeño dios”. En ese camino de creación en libertad trazado por la vanguardia, la prosa rechazará el “realismo tradicional” abriendo una nueva vía de escritura que, tal vez no realizada plenamente, aunque sí definida conceptualmente por la estética vanguardista, servirá de camino a la “novela futura”. La poética de esta escritura destacará, en ese alejamiento de la mimesis tradicional, una serie de nociones que van a ser, a su vez, cuestionadas y redefinidas. Este estudio<sup>1</sup> tratará de ahondar en el sentido que adquieren los conceptos de “emoción”, “sensación” e “imaginación” en algunos de los proyectos más destacados de la prosa de vanguardia (centrándome especialmente en dos núcleos claramente aglutinadores de esa estética: Argentina y México), y su enlace con las producciones narrativas de las últimas décadas. Parto de una premisa básica, la concepción de la vanguardia como proceso inmerso en la modernidad, momento central de un proceso renovador mucho más amplio que culminará, en lo que a la narrativa se refiere, en una transformación general del panorama narrativo que alcanza, como veremos, incluso a propuestas de las últimas décadas del siglo XX.

Suficientemente conocido y reconocido es el papel jugado, como foco de difusión de las nuevas propuestas en todo el ámbito hispánico, por las distintas empresas promovidas por José Ortega y Gasset (recordemos la *Revista de Occidente* y la colección “Nova Novorum”). Sus reflexiones en *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, tendrán —bien desde la aceptación, la crítica o el rechazo— un eco decisivo en la vanguardia hispanoamericana. En ambos ensayos, Ortega habla de la existencia de una nueva “sensibilidad estética”. En “La deshumanización...” califica este hecho de “indubitable”, señalando que aún toda una serie de obras con direcciones propias. La nota común a esas creaciones, la “más genérica y característica” de esa “nueva producción”, será —indica

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación postdoctoral subvencionado por la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias dentro del Plan Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación (I+D+I) de Asturias 2000-2001.

Ortega— la “tendencia a deshumanizar el arte”<sup>2</sup>. Este famoso concepto, el de deshumanización, provocará —en muchos casos por la incomprensión de los radicales términos en que se formula— múltiples reacciones en la escena literaria, si bien su sentido aparece ya perfectamente delimitado en “Ideas sobre la novela”. Y la explicación estará precisamente en ese rechazo a la mimesis, nota característica de toda la producción vanguardista. Esa “sensibilidad nueva”, esa nueva manera de entender el “goce artístico” o, en definitiva, la “emoción estética” —utilizo en todo momento expresiones de Ortega—, nada tiene que ver (se contraponen claramente) con la “emoción humana”:

Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética<sup>3</sup>.

La apelación a los sentimientos o pasiones humanas, la llamada al sentimentalismo, va a ser uno de los factores centrales, sino el elemento principal, puestos en juego —a partir de la estética realista— por la novela decimonónica, parámetro contra el que reaccionan de forma genérica los vanguardistas. Como apunta Selena Millares, la vanguardia va, entonces, a proscribir “el sentimentalismo, en una peligrosa vía que avanza hacia la deshumanización del arte”<sup>4</sup>; si bien, de acuerdo con las ideas de Ortega y Gasset, habrá que matizar el sentido de ese concepto de “deshumanización”. Este mismo planteamiento se hacía Ortega, dándole respuesta:

¿Qué significa ese asco a lo humano en el arte? ¿Es, por ventura, asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte?<sup>5</sup>.

Vida es una cosa, poesía es otra [...] No los mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba<sup>6</sup>.

Idea que viene a confluír con uno de los ejes centrales del pensamiento estético-metafísico de la figura más excéntrica de la vanguardia argentina, Macedonio Fernández. Para Macedonio —haciendo una siempre complicada abstracción y síntesis de su intrincado pensamiento— Vida y Arte constituyen dos esferas imposibles de conciliar (si bien la “Vida” de Macedonio nada tendrá que ver con lo que habitualmente llamamos “realidad”). Así, para el autor del *Museo de la novela de la Eterna*, la Vida siempre estará por encima del Arte, eso sí, siempre que aquella se identifique con la Pasión, con Elena, con La Eterna; porque sino ya no habrá Vida y el único refugio para no caer a la muerte será el Arte, la Invención (concepto igualmente alejado, para ser tal, de la realidad):

---

2 José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 26. Citaré siempre por esta edición.

3 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ed. cit., pág. 17. Vid. también, pág. 18.

4 Selena Millares, “La vanguardia poética, historia de una insurgencia”, en Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas, 1995, pág. 185.

5 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ed. cit., pág. 33.

6 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ed. cit., pág. 35.

Y si teniendo la Eterna perseguimos arte inventivo, más ciegos estamos y caminamos como guiados contra nosotros, la baja nos lleva, pues subsistir la invención frente a la Eterna hallada, respirante, es horrible opción contra nosotros.

Cerca de la Eterna la invención es insensatez<sup>7</sup>.

Desde aquí, la propuesta macedoniana, cuyo centro está —una vez más— en el ataque a la estética realista, se configurará como un arte que, a la vez que rechaza todo sentimentalismo, destierra las sensaciones, el mundo de lo sensorial (que se identificaría con eso que llamamos “realidad”), para dar paso, por vía de la invención, a la emoción estética. Afirmará así con rotundidad que “el arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación”<sup>8</sup>. Para Macedonio, el Arte debe suscitar “emociones” y no comunicarlas (“es vano esfuerzo —explica en *Para una teoría del arte*— pretender tocar directamente el alma de otro con exposiciones o combinaciones realistas”<sup>9</sup>); diferenciando claramente la emoción artística (“emoción para el Arte”) de toda sensación (“sensación-agrado”) perteneciente al mundo de la realidad, de los sentidos y pasiones, no de la Vida, de la Pasión ni del Arte<sup>10</sup>. Ese rechazo a lo sensorial viene dado en principio —y nota fundamental— porque este nuevo arte que Macedonio propugna desconfía plenamente de los sentidos, aspecto estrechamente ligado a la experiencia de la modernidad sobre el que reflexionaremos más adelante. De ahí que todo arte que se aproveche de lo sensorial, “por su agrado en sí” y no “como signo de emoción a suscitar” sea, inmediata y tajantemente, utilizando la peculiar terminología macedoniana, un “arte culinaria”<sup>11</sup>.

Ubicándonos ahora en otro espacio dentro del mapa general de la vanguardia hispanoamericana, en la misma línea y aunando perspectivas, podemos situar las apreciaciones, objetivos y declaraciones de algunos de los miembros de “Contemporáneos” en México<sup>12</sup>. Conocido es el caso de Torres Bodet quien —como también Gilberto Owen— mostró claramente sus reservas con respecto al concepto orteguiano de “deshumanización”; pero lo cierto es que tanto *La deshumanización del arte* como, y especialmente, *Ideas sobre la novela*, van a influir de manera determinante en la aventura mexicana de “Contemporáneos”. Sorprendentes son, por poner un ejemplo, las similitudes entre el pensamiento expresado por Ortega en “Ideas sobre la novela” y las “Reflexiones sobre la novela”<sup>13</sup> de Jaime Torres Bodet. Tanto Torres como el resto de sus compañeros se van a acercar, desde parámetros muy cercanos a los de Ortega, al nuevo arte, a la nueva sensibilidad. Así, en su poesía, en su prosa y en sus reflexiones estéticas, reaccionarán contra todo exceso sensorial y sentimental —pues, como señalaba Ortiz de Montellano, “lo cursi y lo sentimental murieron de su propia vida, definitivamente”<sup>14</sup>— para alcanzar —asu-

7 Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, ordenac. y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Corregidor, 1975, pág. 124. Citaré siempre por esta edición.

8 M. Fernández, “Para una teoría del arte”, en *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor, 1997, pág. 236. Citaré siempre por esta edición.

9 *Ibid.*

10 M. Fernández, “Para una teoría del arte”, ed. cit., pág. 238.

11 M. Fernández, “Para una teoría del arte”, ed. cit., pág. 236.

12 Sobre la situación de Contemporáneos en el marco de la vanguardia vid. Rosa García Gutiérrez, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999.

13 Jaime Torres Bodet, *Contemporáneos. Notas de crítica*, México, Herrero, 1928, págs. 5-21.

14 Bernardo Ortiz de Montellano, “Aventuras de la novela”, *Contemporáneos*, n° 2, julio 1928, pág. 207.

miendo el término de Poe con el que Owen define la obra de Villaurrutia<sup>15</sup> — una “emoción desapasionada”, conducto hacia una verdadera literatura humana. Con ello estaban muy cerca del pensamiento de Ortega que, como apunta José M<sup>a</sup> del Pino, lejos de proponer un absoluto abandono de lo humano en el arte, con su concepto de “deshumanización” lo que promovía era realmente una aproximación al centro de lo humano, “mostrar que el arte de las vanguardias aporta un nuevo sentido más pleno y completo de lo humano, pero entendido fuera de la tradición del sentimentalismo romántico y del mimetismo realista”<sup>16</sup>. Esa idea es la que se manifiesta claramente en *Ideas sobre la novela*, contra las que, como señala Rosa García Gutiérrez<sup>17</sup>, no se manifestó nunca ningún Contemporáneo. En ese sentido debemos entender y considerar también el fin último y razón de ser del Belarte macedoniano, que demuestra claramente el cariz humano que impregna los proyectos vanguardistas señalados: lograr, a partir de un “mareo concienical”, desacomodar interiores, tambalear certezas y verdades, instaurar la duda y dismantelar toda ilusoria identidad. En suma, el replanteamiento del conjunto de nociones que conforman al ser humano en sus relaciones con el mundo.

Volviendo al centro de reflexión de Ortega, para decretar el agotamiento —que no límite a la creación<sup>18</sup>— del género “novela”, el español incide en la ausencia de temas posibles, en los argumentos que, durante mucho tiempo se constituyeron en sostén del género. En opinión de Ortega, el novelista moderno debe tener en consideración, para compensar esa carencia, la calidad de los “demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela”<sup>19</sup>. En el “Prólogo a la Eternidad” del *Museo de la novela de la Eterna*, escribía Macedonio Fernández:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó.

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo<sup>20</sup>.

A partir de aquí, su Belarte será un “Arte sin asunto”, defensa de una “Estética de Horror al Asunto y de Obra de Arte por Encargo”, ya que de este modo se mostrará —en

<sup>15</sup> Gilberto Owen, “La poesía, Villaurrutia y la crítica”, *Obras*, México, F.C.E., 1979, pág. 222. Cit. por R. García Gutiérrez, *Contemporáneos. La otra novela...*, ed. cit., págs. 160-161.

<sup>16</sup> José María del Pino, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de Vanguardia*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, pág. 26.

<sup>17</sup> R. García Gutiérrez, *Contemporáneos. La otra novela...*, ed. cit., pág. 256.

<sup>18</sup> A partir de una diferenciación, muy macedoniana, entre “buenas” y “malas” novelas, señala: “En los comienzos de la evolución del género se diferenciaban menos las buenas de las malas novelas. Como nada estaba dicho, unas y otras tenían que principiar por decir lo obvio y primerizo. Hoy, en la gran hora de su decadencia, las buenas y las malas novelas se diferencian mucho más. Es, pues, la ocasión excelente, aunque difícilísima, para conseguir la obra perfecta. Porque fuera un error, que sólo una mente liviana puede cometer, imaginar la sazón de decadencia como desfavorable en todos sentidos. Más bien ha acaecido siempre que las obras de máxima altitud son creación de las decadencias, cuando la experiencia, acumulada en progreso, ha refinado al extremo los nervios creadores” (Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, en *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 52. Citaré siempre por esta edición).

<sup>19</sup> J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., pág. 19.

<sup>20</sup> M. Fernández, *Museo...*, ed. cit., pág. 13.

palabras de Macedonio— “el ridículo de la valoración y jerarquía de los asuntos”<sup>21</sup>. Y el mejor ejemplo lo tenemos en su *Museo de la novela de la Eterna*, un eterno prólogo que franquea la entrada a una novela que parece no llegar nunca y que, salvo la “Conquista de Buenos Aires para la Belleza y el Misterio”, es poco más que ese conjunto de prólogos<sup>22</sup>. Precisamente en el ¿Prólogo cuádruple? de su *Museo...*, escribía:

Y seriamente creo que la Literatura es precisamente la belarte de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros. Esto es ley para toda belarte y significa que el ‘asunto’ de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte. Clasificar asuntos como unos mejores, más interesantes que otros, es hablar de ética: hacer estética es ejecutar artísticamente cualquier asunto. Los asuntos los encuentra todo el mundo fácilmente, superabundan: las páginas de arte son escasísimas y se laboran con desesperación, con lágrimas e iras de Labor<sup>23</sup>.

Sin lugar a dudas, Macedonio y su Belarte, situados ambos siempre un poco más allá de todo experimento vanguardista, superan, también a través del *Museo...*, las recomendaciones de un Ortega que veía cierto peligro en la posibilidad de sobrepasar los límites; porque si bien considera que el argumento supone un escollo para la novela, por otra parte, fijando esos límites, apunta —en su crítica a Proust— que no se puede prescindir de él como armazón<sup>24</sup>. Destaca entonces Ortega la necesidad de que el creador atienda sobre todo a la “forma”, al “material”, a la “estructura”, a la novela como “organismo”<sup>25</sup>. En esta misma línea podemos situar la propuesta narrativa central de los Contemporáneos, donde una mínima y “tradicional” anécdota, sostiene —seguramente no de manera casual— el armazón argumental de *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia y *Novela como nube* de Gilberto Owen<sup>26</sup>.

En ese camino hacia la novela futura, Ortega, conocedor de los cambios que la modernidad venía produciendo en el conjunto de la sociedad europea, advirtió rápidamente que “pocas cosas habían progresado tanto como el conocimiento de la personalidad humana”<sup>27</sup> y encontró ahí un nuevo filón para la narración. En *Ideas sobre la novela* va a propugnar el paso de un “arte de aventuras” a un “arte de figuras”, señalando que el interés está en “idear personas atractivas” y no “inventar tramas por sí mismas interesan-

21 M. Fernández, “Para una teoría del arte”, ed. cit., págs. 244 y 239 respectivamente.

22 El *Museo...* se compone (en la edición que manejo) de 57 prólogos, 20 capítulos y otros títulos aislados (dedicatoria, fragmentos a modo de epílogos...). Los capítulos no difieren en esencia de los prólogos, en tanto suponen una vuelta (ahora en boca del Autor o de los distintos personajes propuestos por Macedonio) sobre aspectos teóricos ya apuntados en los prólogos, sin existir prácticamente acción salvo la relatada en el capítulo IX (“Conquista de Buenos Aires para la Belleza y el Misterio”).

23 M. Fernández, *Museo...*, ed. cit., pág. 124.

24 Vid. J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., págs. 31 y 37. Así, concluye: “Es, pues, un error que el novelista se afane mayormente por hallar una “acción”. Cualquiera nos sirve” (pág. 42).

25 J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., pág. 31.

26 Vid. a este respecto R. García Gutiérrez, *Contemporáneos. La otra novela...*, ed. cit., pág. 268.

27 E. Cordel McDonald, “La novela moderna vista por Ortega”, en Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica*, vol. II, Madrid, Taurus, 1983, pág. 138 (cit. Por R. García Gutiérrez, *Contemporáneos. La otra novela...*, ed. cit., pág. 256).

tes”, algo que considera, como ya vimos, “prácticamente imposible”<sup>28</sup>. Acorde con su visión de la novela “futura” como “arte de figuras”, el “ingrediente” básico a considerar será, claro está, el personaje, de manera que sus *Ideas sobre la novela* concluirán con una clara y positiva toma de postura: “No en la invención de “acciones”, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco”<sup>29</sup>; aspecto que constituirá un motor central en el proceso de renovación de la narrativa hispanoamericana.

Define entonces la materia de la novela como “psicología imaginaria”, diferenciando claramente con este concepto —“imaginaria”— la psicología puesta en juego en la novela moderna, de la “pintura” psicológica, basada en la mimesis, de la novela tradicional:

...se supone torpemente que la psicología en la novela es la misma de la realidad y que, por tanto, el autor no puede hacer más que copiar ésta. A tan burdo pensamiento se suele llamar realismo. Lejos de mí la intención de discutir ahora este enrevesado término, que he procurado usar siempre entre comillas para hacerlo sospechoso. Pero nadie dudará de su ineptitud si advierte que no puede ser aplicado a las obras mismas de que se considera extraído. Son los personajes de éstas tan distintos, casi siempre, de los que en nuestro contorno tropezamos que, aun cuando fuesen en efecto seres existentes, no podrán valer como tales para el lector. Las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles. Y esta psicología de espíritus posibles que he llamado imaginaria es la única que importa a este género literario<sup>30</sup>.

Pensemos que Torres Bodet, en sus “Reflexiones sobre la novela”, hablaba también de la novela moderna como “novela psicológica pura”<sup>31</sup>; y verdaderas psicologías imaginarias, son los personajes —“no personas físicas” sino “conciencias”<sup>32</sup>— que Macedonio Fernández pone en juego en su *Museo de la novela de la Eterna*. El personaje de la novela moderna caracterizada por Ortega no es un ser definido y completo, sino inacabado y en construcción constante, hasta el punto de desconcertar las expectativas del lector, de manera que éste se vea “forzado a reconstruir entre vacilaciones y correcciones, temeroso siempre de haber errado, el perfil definitivo de estas mudables criaturas”<sup>33</sup>. Así lo señala, insistiendo en que de este modo se responderá al carácter esencialmente realista propio de la novela, frente al realismo mal entendido, sinónimo de copia o imitación.

La idea principal reside entonces, tanto en la configuración de unos personajes como en todos y cada uno de los aspectos que constituyen el engranaje de la novela, en construir —“imaginar”— un mundo novelesco propio, al margen de toda imitación o copia del mundo real, poniendo en juego el concepto macedoniano de “invención”<sup>34</sup>. No

28 J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., pág. 30.

29 J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., págs. 55-56.

30 J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., pág. 55.

31 J. Torres Bodet, “Reflexiones sobre la novela”, en *Contemporáneos. Notas...*, ed. cit., pág. 19.

32 M. Fernández, *Museo...*, ed. cit., págs. 219-220.

33 J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., pág. 34.

34 “Es axiomático error definir el arte por copias: la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprensible si las copias fueran necesarias. Efectividad de autor es sólo de Invención”; “La invención, no la copia de la realidad, es la verdad en Arte” (Fernández, M.: *Museo...*, ed. cit., págs. 48 y 73 respectivamente).

es la “materia de la vida” lo que el escritor debe reflejar en la novela “realista” moderna, sino la “forma de la vida”<sup>35</sup>; imagen orteguiana paralela a la del poeta de Huidobro, que imitaba no a las criaturas de la naturaleza, sino a la naturaleza misma en su propia esencia creadora. Imaginación e invención se convierten entonces en sinónimos de un arte que asume la creación como fuerza central de su razón de ser. De ahí que para Ortega sea “de máxima importancia” que la táctica del autor consista en “aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela”<sup>36</sup>. Pensemos de nuevo en el *Museo* macedoniano, en Pedro Corto y Nicolasa Moreno, desechados por el autor al querer estar a la vez en la estancia de la Novela y en la vida, en ese intento y máxima aspiración del arte macedoniano, consistente en ganar al lector como personaje haciéndole consciente de que “está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’”<sup>37</sup>. Para afirmar su realidad, la novela debe crearse como un recinto “hermético”, que atrape al lector en su propia realidad:

En este sentido me atrevería a decir que sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela. Sea él todo lo “realista” que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro de él no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros<sup>38</sup>.

Además de la destacada importancia que adquieren el humor, la ironía y la comicidad en el diseño de la nueva estética de la novela, Ortega destaca dos vías para la construcción de ese recinto “hermético” que debe ser la novela. Ambas suponen un replanteamiento del concepto de “realismo”, en tanto su funcionamiento se rige a partir de la negación de dicha estética, y supondrán un camino efectivamente realizado por la novela futura. Se trata de dos vías o “maneras” que en “La deshumanización del arte” designa como “suprarrealismo” e “infrarrealismo”. Aunque en un principio distantes entre sí, ambas pueden llegar, por los mecanismos que les son propios, al fin principal: la “fuga y evasión de lo real”. La primera, asumida como vía central de gran parte de los “ismos” tiene como instrumento principal la metáfora; la segunda —el “infrarrealismo”— consiste, en palabras de Ortega, en “extremar el realismo” superándolo y haciendo “un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida” (pone como modelos de esta segunda vía a Proust, Ramón Gómez de la Serna y Joyce)<sup>39</sup>.

En todo momento se trata de descubrir un nuevo concepto de “realidad”, de ver el mundo con otros ojos e inaugurar un nuevo realismo. Un camino que, como vengo apuntando, será retomado y efectivamente realizado en las décadas siguientes. El propio Ortega, consciente del carácter puramente teórico y conceptual de esas propuestas que,

35 Idea con la que se refiere Ortega a Dostoievski en *Ideas sobre la novela* (vid. ed. cit., págs. 33-34).

36 J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., pág. 44.

37 M. Fernández, *Museo...*, ed. cit., pág. 39.

38 J. Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, ed. cit., pág. 46.

39 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ed. cit., págs. 38-39.

por entonces, no habían contado aún con dignas muestras de su efectiva puesta en práctica, señalaba:

Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo. De las obras jóvenes he procurado extraer su intención, que es lo jugoso, y me he despreocupado de su realización. ¡Quién sabe lo que dará de sí este naciente estilo! La empresa que acomete es fabulosa —quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más<sup>40</sup>.

Y en la misma línea opinaba Macedonio, reflexionando acerca del fracaso de su proyecto en tanto ejecución, pero seguro de dejar una formulación teórica de la estética de la “novela futura”, augurando en cierto modo una posterior proyección de la misma, su ejecución efectiva: “Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución”, señala en las páginas finales del *Museo de la Novela de la Eterna*<sup>41</sup>.

El arte de nuestros días ha demostrado claramente cómo la aventura vanguardista abrió un camino que —quizás incomprendido y estéril en su momento— con el tiempo otros seguirían. Poniendo en juego muchos de los mecanismos ensayados por la vanguardia, la novela hispanoamericana va a hacer efectiva esa “novela futura”. Y aquí quisiera recordar para finalizar, como ejemplo (entre otros) que pone de manifiesto esa línea de continuidad entre las propuestas vanguardistas y la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas, unas palabras del escritor argentino Juan José Saer. Recordando a las mujeres de su casa, por el año 1945, reunidas alrededor de la radio para escuchar la entrega correspondiente del decadente arte “de la epopeya, el folletín o radionovela”, se pregunta:

¿Qué significaba —qué significa, todavía, en las versiones contemporáneas de la televisión— para mi madre, para mis hermanas, y qué despertaba, en 1945, en mí, que tenía ocho años, esa palabra, “novela”? Esa palabra traía, de golpe, un reino, un reino entero, confuso, múltiple, un reino hecho de dos sustancias: acontecimiento y sentimiento. Contingencia o destino, el acontecimiento gobernaba en lo que se llamaba, literalmente, el aire, y el sentimiento, el sentir, elevado a categoría ontológica, el sentir como quien dice “el ser”, era su modo de conocimiento<sup>42</sup>.

Contra ese orden del acontecimiento y del sentimiento, perfecta síntesis de ingredientes contra los que reacciona la vanguardia, se inscribirá la narrativa de Juan José Saer, porque:

40 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ed. cit., pág. 53.

41 M. Fernández, “Al que quiera escribir esta novela. Prólogo final”, *Museo...*, ed. cit., pág. 265.

42 Juan José Saer, “Narrathon”, *Caravelle* [Toulouse], 1975, n° 25, pág. 161. Si bien podría verse cierta contradicción entre el rechazo saeriano al “sentimiento” y un “Sentir” que, podríamos decir, Macedonio eleva, sí, a “categoría ontológica”, no pueden equipararse los dos conceptos: el “Sentir” de Macedonio es de una índole muy diferente del que rechaza Saer, se trata de un sentir pleno, del sentir del Presente que le sirve para negar toda esencia o “substancia” y situar en él una anhelada unidad de la conciencia del ser individual. Saer no cree en esa unidad, pero su desconfianza hacia el sentimiento va dirigida en este caso al sentir común que esa novela erigía en esencia del ser, sentido que también Macedonio rechaza. La negativa saeriana se liga aquí a la desconfianza general que el escritor tiene hacia la percepción, la misma desconfianza que mostraba Macedonio.

[...] no es que no acontezca, o que no se sienta, como en un desierto, sin nadie, nada: no. Pero Spinoza decía, en la segunda, o tercera quizás, parte de su *Ética* que un hecho no solamente no merece que nos detengamos en él para conocerlo, que hay otras, más singulares, verdades, sino que incluso en sí un hecho es incognoscible, porque para conocerlo debemos conocer previamente su causa, y previamente la causa de su causa, pero antes la causa de la causa de su causa y así, arduamente, al infinito. El acontecimiento, de ese modo, no es más que una mancha casi transparente que flota, inestable, rápida, frente a nosotros. Y en cuanto al sentimiento, frente a esa mancha, ¿qué sentir? ¿Y cómo? ¿Y por qué?<sup>43</sup>

El pensamiento saeriano se hace deudor en estas reflexiones de una de las premisas básicas de la modernidad: la disgregación de la unidad de yo; idea que, como vimos, atraviesa asimismo la reflexión orteguiana sobre la nueva novela y las disquisiciones teórico-prácticas de Macedonio. Frente a acontecimiento y sentimiento, Saer defenderá entonces para la literatura el orden de la “emoción” macedoniana y la “imaginación”, una imaginación no entendida en el sentido de lo fantástico o maravilloso sino puesta al servicio de la construcción de la historia, buscando siempre nuevos caminos para la narración, y pensada también en una suerte de paralelo con la “invención” de la que hablaba Macedonio:

De esa nada del sentimiento y del acontecimiento — más ilusorios cuanto más precisos y nítidos — he tratado, durante años, y trato todavía de desembarazarme. Algún día lo lograré: no para quedar completamente, y en adelante y para siempre, vacío, sino porque ese desalojo de lo que quiere permanecer firmemente adherido, ha de ser, me parece, para un escritor, la condición básica que le permita encontrar, aún al precio de atravesar una zona neutra y ciega, el camino de una invención positiva<sup>44</sup>.

Planteándose el problema de la escritura no en términos de un “qué contar” sino de un “cómo contar”<sup>45</sup>, y con la negativa a todo tipo de contrato mimético expresada con la fórmula absoluta “Una novela no significa, es”<sup>46</sup>, Saer abogará por un trabajo con las formas narrativas que lleva implícito ese rechazo del “asunto” en arte. Postulará y desarrollará entonces una escritura fragmentaria y obsesiva que, recreándose en la percepción, rebaja, hasta casi agotarlo, el peso de la acción. Ejemplo especialmente claro es el de *Glosa*<sup>47</sup>, cuya acción está reducida a dos conciencias pensantes que caminan juntas a lo largo de veintiuna cuadras. El detallismo aparentemente insignificante que puebla las páginas de la narrativa saeriana, muy cercano a esa propuesta de “infrarrealismo” de la que hablaba Ortega, ha llevado a identificar en un determinado momento su escritura con técnicas cercanas a las del “nouveau roman” francés. No obstante, ese detallismo y la presencia recurrente en sus textos de los sentidos (especialmente el ver y el oír) no es más,

43 J. J. Saer, art. cit., pág. 163.

44 J. J. Saer, art. cit., pág. 162-163. En una entrevista añadirá que “el orden de la literatura es el de la emoción y la imaginación” (A. Basualdo, “El desierto retórico. Entrevista con Juan José Saer”, *Quimera* [Barcelona], marzo 1988, n° 76, pág. 13).

45 J. J. Saer, art. cit., pág. 162.

46 S. Dasca, “Ganador, con *La ocasión*, de la 44 edición del premio Nadal de novela. J. J. Saer: “Una novela no es una narración, sino una búsqueda a través de la escritura””, *Diario 16* [Madrid], 8 enero 1988.

47 J. J. Saer, *Glosa*, Barcelona, Destino, 1988 (1ª ed., Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986).

en la estética saeriana, que desconfianza absoluta hacia la percepción. Insistiendo en el dato, en la realidad material de los objetos, Saer no hace sino ponerlos en duda, destacando así el poder de la ficción para redescubrir la realidad. Un camino, dibujado y perfilado en los proyectos vanguardistas, efectivamente realizado por escritores que, como Juan José Saer, nos conducen, por vía de la emoción estética, a una literatura verdaderamente humana, comprometida con la Realidad, verdaderamente “realista”.