



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

**EL ARTE DESDE EL ARTE:
*LA MIRADA ESTÉTICA DE ORTEGA***

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA

GUILLERMINA ALONSO DACAL

DIRECTOR DE TESIS

DR. RAMÓN XIRAU SUBIAS



CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D. F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis amores de siempre;
a mi amor siempre nuevo.*

*EL OJO QUE VES NO ES OJO PORQUE TÚ LO VEAS;
ES OJO PORQUE TE VE.*

Antonio Machado

EL ARTE ES ESENCIALMENTE IRREALIZACIÓN.

José Ortega y Gasset

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
DEL MIRAR AL HACER	
MUNDO Y CIRCUNSTANCIA	15
VERDAD Y PERSPECTIVA	49
MODOS DE LA MIRADA Y FORMAS DE LA PERCEPCIÓN	59
HACIA UNA NUEVA SENSIBILIDAD	
FORMAS Y VALORES	79
A LA ALTURA DE NUESTROS TIEMPOS	86
UN NUEVO SURGIMIENTO	94
DESDE LA EXPERIENCIA DEL ARTE	
MUNDO ESTÉTICO	109
OBJETO ESTÉTICO: LA METÁFORA	118
ORIGEN DEL ARTE: EL SER IRREAL	134
DESDE EL MUNDO DEL ARTE	
EJECUTIVIDAD E INTENCIONALIDAD	163
EL ORBE HERMÉTICO	169
TRASCENDENCIA O INTRASCENDENCIA	194
MÁS ALLÁ DEL ARTE	
EL ARTISTA Y EL SER DEL CREADOR	199
EL ESPECTADOR Y EL PLACER ESTÉTICO	211
EL CRÍTICO Y LAS MASAS	222
CONCLUSIONES	231
BIBLIOGRAFÍA	245

INTRODUCCIÓN

No hay, pues, grandes probabilidades de que una obra como la mía, que, aunque de escaso valor, es muy compleja, muy llena de secretos, alusiones y elisiones, muy entretrejida con toda una trayectoria vital, encuentre el ánimo generoso que se afane, de verdad, en entenderla. Obras más abstractas, desligadas por su propósito y estilo de la vida personal en que surgieron, pueden ser más fácilmente asimiladas, porque requieren menos faena interpretativa. Pero cada una de las páginas aquí reunidas resumió mi existencia entera a la hora en que fue escrita, y, yuxtapuestas, representan la melodía de mi destino personal (VI, 347).

Estas palabras de José Ortega y Gasset (1883-1955), tomadas del *Prólogo a una edición de sus obras*, son una invitación a iniciar un recorrido por su obra entendida como una fascinante aventura personal. Lo que él pide es el esfuerzo de *entenderla*, de leerla a fondo y desde dentro.

La obra orteguiana se revela como fuente de riqueza, por un lado, a la diversidad de temas que aborda y, por otro, al modo cómo lo hace, el afán de claridad con el que se acerca: “Mi vocación era el pensamiento, el afán de claridad sobre las cosas” (VI, 350-351). Así, el camino para entender la originalidad de su pensamiento no es tanto por compararle con otros pensadores, sino por conocerle desde dentro. Y esto ha sido una constante, a la vez un placer que durante muchos años, —aún siendo estudiante de nivel bachillerato me encontré con él; podría pensarse que por azar, pero no, fueron las circunstancias— y desde entonces se emprendió el camino, un entusiasta naufragio en el que Ortega, un pensador de comienzos del siglo XX sigue interesando

a comienzos del siglo XXI. No es sólo un pensador para pensar sobre él, sino es un pensador para pensar con él.

Ortega, el filósofo de la circunstancia:

‘Yo soy yo y mi circunstancia’. Esta expresión, que aparece en mi primer libro y que condensa en último volumen mi pensamiento filosófico, no significa sólo la doctrina que mi obra expone y propone, sino que mi obra es un caso ejecutivo de la misma doctrina. Mi obra es, por esencia y presencia, circunstancial (VI, 347).

Éste es el contenido y el estilo de la obra orteguiana, es decir, la vida es el contenido de la obra y su estilo es circunstancial “No hay vida sin interpretación del contorno” (IV, 358). Pero la vida no consiste sólo en el *yo*, sino en la otra mitad, en la *circunstancia*. La circunstancia es el paisaje vital y es un tiempo; es una mezcla de libertad y destino. Su obra introduce en ese paisaje vital y en esos avatares de una existencia itinerante; así se explica la génesis de la misma y se define su estilo, el de un intelectual atento a su tiempo, a la altura de los tiempos (Cfr. IV, 156), y de una vida intensa, con un destino dramático, aunque siempre con la voluntad de vivirla y no de naufragar en ella, porque la vida es naufragio en la circunstancia:

La vida es en sí misma y siempre un naufragio. Naufragar no es ahogarse [...]. La conciencia del naufragio, al ser la verdad de la vida, es ya la salvación (IV, 397-398). Cultura es lo que salva del naufragio vital, lo que permite al hombre vivir sin que su vida sea tragedia sin sentido o radical envilecimiento (IV, 321).

En Ortega y Gasset se trata del sentimiento estético de la vida frente al sentimiento trágico; de ese placer inteligente en ella, que no está ajena a las dificultades, las desgracias, incluso al mismo destino trágico, pero que insiste en que lo importante de la vida no es solamente lo que se vive, sino cómo se vive, “[...] por eso una biografía es siempre, al cabo, una labor estética en que el acierto permanece

eternamente dudoso" (I, 101), debido a que "haré notar que el arte supremo será el que haga de la vida misma un arte" (II, 518).

Para Ortega, el tema del arte es el problema del hombre, y el hombre es el problema de la vida.¹ El arte es realización; el arte es el *mirar* de la vida, pues el arte es intimidad ejecutiva, la vida desde dentro; es decir, la vida viéndose a sí misma, siendo, ejecutándose. El arte es el punto de vista de la totalidad, donde se intenta expresar el conjunto de relaciones. Esa totalidad nunca está dada realmente y su expresión es algo ideal que intenta expresar relaciones, conexiones, mediante un proceso de destruir lo real —*desrealización*— y de *crear* lo ideal —*idealización*. La metáfora es el ejemplo más acabado de este idealismo estético que es un modo de ser y de conocer, un modo de fusión sin confundir las cosas.

El objeto estético y, sobre todo, el objeto artístico, siguiendo de forma coherente el planteamiento orteguiano, es la concepción del ser como algo que se ejecuta desde dentro. Hay un término que él mismo emplea a menudo y que permite englobar una serie de procesos donde se da tal construcción: *metamorfosis*. Este proceso no es un paso de la nada al ser, sino un cambio iniciado desde dentro de una realidad de la que se parte. En la construcción de la *metamorfosis*, es cambio de la materia a la forma, de lo real a la imagen, de la realización a la irrealización, o de la pesadez a la levedad del ser. Una metamorfosis genérica agrupará a todas estas transformaciones: el paso de lo real a lo irreal; se trata de un cambio en el que los entes reales aligeran su carácter cósmico, material, y se vuelven leves. Así escribe en 1914: "la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética" (I, 384). Al hacerlo se llega a un estado distinto; el objeto artístico sea cual sea no es identificable con las cosas materiales a partir de las que está compuesto, ya que "la obra de arte comienza justamente allí

¹ Sin embargo destaca la palabra *problema*, central en Ortega, y que dice: "Problema es, pues, el darse cuenta de una contradicción, la dramática conciencia de lo contradictorio." José Ortega y Gasset, *Meditación de nuestro tiempo. Las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928*, (edición de José Luis Molinuevo), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996, p. 58.

donde sus materiales acaban y vive en una dimensión inconmensurable con los elementos mismos de que se compone" (I, 558). En suma, se pasa de la dimensión real a la irreal, pues, como escribe en una conocida frase: "El arte es esencialmente *irrealización*" (VI, 262).

La metáfora es el medio por excelencia de deshumanización, porque la deshumanización en arte sería el único camino para llegar a un arte profundamente humano. La nueva sensibilidad y con ella el arte nuevo que pretende superar el del siglo XIX, es preciso prestar nuevamente atención, porque el arte no es sólo sentimiento, sino voluntad de claridad que obliga a introducir la distancia del concepto y a proclamar la necesidad de una intelectualización del arte, en el sentido de un arte inteligente. "El placer estético tiene que ser un placer inteligente" (III, 369), y esto es lo opuesto al individualismo sentimental primario que se ha criticado no sólo en el arte, sino en el ámbito de la ética y de la sociedad. El proceso de *desrealización* es entonces el modo de conquistar y dar su auténtica dimensión de realidad a las cosas, su forma, su ideal. Y de ahí su afirmación paradójica de que el idealismo es el verdadero realismo.

El arte trata de presentar la totalidad de una cosa, ésa nunca es dada en la experiencia, sino sólo en la idea, y por eso dice que el arte nuevo pinta ideas, pues hay un proceso de *desrealización* en el que se ofrece la totalidad de la cosa como siendo, ejecutándose, y lo que resulta es algo irreal, el ideal de cada cosa. La metáfora no es entonces sólo el medio del arte, sino el sentido estético del vivir mismo.

La deshumanización muestra que la realidad es impresentable, irrepresentable, que ha acabado la vigencia del principio de representación en arte, como principio también de la imagen y del sujeto. Perdida la unidad del sujeto, los objetos se han dispersado y no pueden ser determinados desde él. La imposibilidad del juicio determinante en arte, de que se parta de categorías del sujeto para subsumir en ellas el objeto, lleva a buscar las categorías del objeto en el objeto mismo. El arte es,

entonces, búsqueda, ensayo, de una totalidad imposible, en la pluralidad de perspectivas, planos del objeto.

El arte es también intrascendente, porque la trascendencia de la obra de arte reside en su propia inmanencia, no hay nada fuera de ella, pero para eso ha tenido que dejar las cosas fuera, sueltas, imprecisas e inacabadas, por lo que la obra debe resultar también inacabada; de este modo, el arte por el arte.

Todos y cada uno de estos planteamientos, estas ideas que pueden aparecer como sueltas, sin conexión, incluso contradictorias, son pilares en el pensamiento estético de Ortega y Gasset, pues es necesario penetrar en la estructura del *orbe estético* adentrándose en su núcleo; es decir, estudiar el *arte desde dentro* de sí mismo: EL ARTE DESDE EL ARTE comprendiendo su intimidad —y con ella la intimidad del ser de las cosas—, su intención de hacer presente sensiblemente lo irreal.

Para el mismo Ortega, escribir sobre el mundo poético —mundo estético— era una autoexigencia intelectual, porque había que reconquistar para la reflexión la dignidad intelectual de ese lado del ser que es lo irreal y su realización en la forma artística; es la *realización de una irrealidad*. El arte es un mirar por sí y para sí, y éste es el *terminus a quo* de la estética y del arte que, además, o más allá de la exigencia de belleza, está el conocimiento y la verdad.

DEL MIRAR AL HACER

MUNDO Y CIRCUNSTANCIA

Una de las tesis centrales y más significativas de la filosofía de José Ortega y Gasset es la relación entre el yo y la circunstancia. Así, la célebre frase de *Meditaciones del Quijote* (1914): “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (I, 322).

Esta coexistencia del yo y las circunstancias lleva a plantear una dicotomía: *vida activa y vida contemplativa*. En cuál momento se distinguen y en cuál otro momento se funden es lo que empezaré a matizar. Aunque es oportuno aclarar que en el “yo soy yo y mi circunstancia” se alcanza a vislumbrar que también entonces se prefiere absorber la circunstancia a ser absorbido por ella. Es decir, en tal salvación, la teoría ocupará un destacado papel aun cuando se admita que la vida preteórica es la básica e imprescindible.

El hombre, permanentemente, tiene que hacer su vida para poder sobrevivir. “Pero la vida que nos es dada no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer” (VI, 13). De continuo, y hasta para abordar el instante siguiente, ha de forjar proyectos coincidentes o no, realizables o no con el auténtico e íntimo proyecto vital. La vida impele continuamente a la acción; se actúa en la realidad intentando no sólo garantizar la supervivencia, sino también llevar a cabo los proyectos. Nuestra vida, nuestros proyectos para realizarlos, incluso para modificarlos, tienen que partir del mundo; un mundo que es circunstancial.

De tal modo que la *vida activa* exige actuar para ser el fin más inmediato el de sobrevivir en esa misma realidad. La *actitud* es la del utilitarismo vital:

Cuando miro esta gris pared doméstica, mi actitud es forzosamente de un utilitarismo vital. Cuando miro al cuadro ingreso en un recinto imaginario y adopto una actitud de pura contemplación. Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación (II, 311).

Un utilitarismo que al hacer dependiente nuestra vida de sus condiciones y posibilidades demanda del hombre una participación sentimental (Cfr. III, 369), es decir, que en vez de gozar de la vida en sí, el sujeto goza de sí mismo; la vida y, con ella, todo lo demás son sólo la causa que va perdiéndose, diluyéndose, confundiéndose,... que impide contemplarla, y esto nos sobrecoge y suscita en nosotros un actuar en el actuar, haciéndolo inevitablemente subjetivo. En consecuencia, no tenemos interés respecto de la realidad en sí misma, sino porque es útil *para* otras cosas.

Por el contrario, la *vida contemplativa* se sitúa a cierta distancia de la realidad, porque “para contemplar son precisas frialdad y distancia entre nosotros y el objeto” (III, 398). La realidad deja de constituir parte viva de nosotros mismos (Cfr. III, 361), obligándonos a un cambio de temperamento: frialdad, objetivización. Por tanto, sucede que “en la vida contemplativa parece más bien que el individuo absorbe ésta [la realidad] dentro de sí, la *desrealiza*, [...] convirtiéndola en imagen o idea” (II, 90).

Lo esencial de la vida contemplativa es que en ella no se realiza la realidad, sino que se desrealiza, bien sea en forma de imagen, que es lo que hacen los artistas, o en forma de idea, que es lo que hacen los filósofos. En suma, lo característico de la *vida contemplativa* y de los contempladores es que se distancian de la realidad con el *fin* de reflejarla (Cfr. II, 90). En la contemplación, la realidad queda modificada, esto es, en

cuanto forma de aparecer a la conciencia o en cuanto forma de coexistir el sujeto con la realidad. Gracias a la mirada contemplativa se pasa de la cosa material, sensible, real, al ente inmaterial, insensible e irreal que son tanto la imagen como la idea. Debido precisamente al desinterés, a la distancia instaurada, a la no implicación sentimental, se hace posible la contemplación de “las realidades vividas [...] en su pureza objetiva” (III, 369).

Los contempladores son los amigos de mirar (*Cfr.* II, 17). Los artistas, de lo sensible. Los filósofos, los teorizadores, de lo inteligible. En ambos casos, las cosas, la realidad interesan independientemente de sus condiciones y posibilidades. En contraposición con la vida activa del hombre —a ellos mismos—, en su actuar cotidiano, esta actitud favorece la objetividad, pues al no estar obligado a considerar cada cosa como medio para otra ulterior, cabe la posibilidad de un detenerse más pausado y de no quedarse en lo superficial.

Ni la imagen ni la idea son cosas, sino *interpretaciones*; ambos tipos de contempladores deben ascender hasta ellas a partir de lo sensorial. Es más, en el poeta, dice en un texto sobre Antonio Machado aplicable al artista en general —a excepción del filósofo— siempre estará presente la dimensión sensual (*Cfr.* I, 572). Tal y como diría en 1924:

El pintor comienza por preguntarse *qué* elementos del Universo son los que deben trasladarse al lienzo; esto es, *qué* clase de fenómenos son los pictóricamente esenciales. El filósofo, por su parte, se pregunta qué clase de objetos es la fundamental (IV, 456).²

² En la expresión *trasladar* del Universo al lienzo, el traslado está ligado a la desmaterialización y la desrealización. En 1951, en el coloquio de Darmstadt, sostiene que lo que le interesa al escritor es, ante todo, hablar acertadamente. De ahí que su atención se detenga en el lenguaje. Por el contrario, puesto que el objetivo del filósofo es pensar, el lenguaje no es para él un fin, sino instrumento para pensar el Universo (IX, 634).

La actividad contemplativa deriva en una peculiar actividad desrealizadora, es decir, los contempladores, al reabsorber la circunstancia, dan lugar a objetos contruidos —no a fenoménicas y encontradas cosas. Los artistas construyen entes artísticos; los filósofos aspiran a “reedificar conceptualmente el Cosmos partiendo de un cierto tipo de hechos que se consideran como los más firmes y seguros” (IV, 456).

Ni a la actividad artística ni a la filosófica les está vedada otra forma de sensualidad; el *goce* obtenible en su propio ejercicio, es decir, el contemplativo. Así, el arte es “un deleitarse en la contemplación” (III, 304). Pero también, y con peculiar énfasis, Ortega anima a dejarse llevar por “la delicia de intentar comprender” (III, 386).

El filósofo no se permite, generalmente, la expresión de una alegría intelectual (Cfr. V, 298), que tiene como sustrato la convicción de que “la vida humana es maravillosa” (II, 232). La exageración del gozo ante la curiosidad y la locuacidad que pueden suscitar en nosotros. “¡Son de tal suerte maravillosas las cosas todas del mundo! ¡Hay tanto que decir sobre la menor de ellas!” (II, 308). De la satisfacción de ofrecer “posibles maneras nuevas de mirar las cosas” (I, 318). Nuevas perspectivas gracias a la renovación y ensanchamiento del mundo intelectual.

En este sentido, artistas y filósofos compartirán otro aspecto: su autoprohibición de repetirse. Y es que resultaría no sólo una falta intolerable, sino también intelectualmente insoportable que no quedara nada por decir o investigar, y que deberíamos conformarnos con “la aburrida faena de repetir” (VIII, 557).

La certeza de que el mundo es un plexo de sustanciosos enigmas donde el filósofo puede adentrarse con la satisfacción de que ninguna realidad puede “ser trivial ante el entendimiento” (VIII, 588), porque ninguna de ellas puede ser desdeñada, que todas merecen ser *atendidas* y procurar que una vez seleccionado un hecho, éste sea llevado “por el camino más corto a la plenitud de su significado” (I, 311). Esto es, profundizar en él, donde la profundidad de algo es “lo que hay en ello de reflejo de lo

demás, de alusión a lo demás [...]. El 'sentido' de una cosa es la forma suprema de su coexistencia con los demás" (I, 351). Ortega explicita que la misión de la filosofía no consiste en acumular hechos, sino en pura síntesis (Cfr. I, 317), entendiendo por ello la averiguación de sentidos, la interconexión, la profundización.

La dualidad entre vida activa y vida contemplativa es revisada para destacar el carácter desrealizador de la labor de los contempladores que une a artistas y filósofos. El problema del vínculo entre realidad y teoría es central en el pensamiento orteguiano.

Pedro Cerezo Galán señala la paradójica tensión entre cierto distanciamiento de la vida a través de la reflexión y la vinculación a ella a través de su exaltación.³ Y afirma que la crítica de Ortega al utilitarismo está influida por el concepto fenomenológico de *epoché*. El amor de la contemplación del que se habla en las *Meditaciones del Quijote* se relaciona con la suspensión de la espontaneidad y de los intereses cotidianos.⁴

La contraposición entre vida activa y vida contemplativa se presenta preferentemente en el joven Ortega. La dicotomía se plantea en 1910, en la perspectiva del estimar (Cfr. II, 72), es decir, según como el sujeto perciba la realidad, más bien utilitaria o más bien contemplativamente, la capta y valora de manera diversa. La vida activa propicia el riesgo de permanecer en la superficie de las cosas, con el pensar utilitario como indicador. Así "obtiene una cosa la calidad de útil por sus resultados, es decir, por otras cosas que la siguen, pero no son ella" (II, 72).

En 1914, año considerado como de primera madurez intelectual, escribe: "Usar, utilizar sólo podemos las cosas. Y viceversa: cosas son los puntos donde se inserta nuestra actividad utilitaria" (VI, 250). En esta cita se transparenta, además, la interrelación entre lo cósmico, lo utilitario y lo superficial.

³ Cfr. Pedro Cerezo Galán, *Ortega y Gasset. Antología*, Península, Barcelona, 1991, p. 128.

⁴ *Ibid.*, p. 132.

Ortega y Gasset manifiesta cierto desdén que le produce la limitación al ámbito de lo útil y de lo superficial, y critica de vez en cuando a quienes permanecen en ese estrado de la realidad:

El triunfar en la sociedad es un síntoma, a veces, inequívoco de una cierta clase de virtudes: al hombre que lo consigue solemos llamar eficaz, decimos que *sirve*, y la eficacia es un valor positivo que estoy muy lejos de negar. Pero parece una perversión de nuestro tiempo que ese valor sea el único estimado o, cuando menos, el más estimado [es necesario curarnos] de esa aberración moral que consiste en hacer de la utilidad la sustancia de todo valor, y como no existen cambios más radicales que los que proceden de una variación en la perspectiva del estimar, nos empieza a parecer transfigurado el mundo (II, 72).

De tal modo que esta inversión de la perspectiva (Cfr. II, 160), puede resultar peligrosa. Mediante ella atendemos lo superficial y desatendemos lo profundo. Es necesario tomar lo útil como útil en su correcto sentido. “Pero si esta preocupación por lo útil llega a constituir el hábito central de nuestra personalidad, cuando se trate de buscar lo verdadero tenderemos a confundirlo con lo útil. Y esto, hacer de la utilidad la verdad, es la definición de la mentira” (II, 16).

En estas primeras consideraciones se tiene que la *vida activa* ligada a lo superficial y a la absorción por la realidad, en consecuencia, no favorece ni al distanciamiento intelectual ni al sentimental. En cambio, *la vida contemplativa* favorece las distancias intelectual y sentimental y, con ello, la reabsorción de la realidad. Por tanto, aunque parezca contradictorio, se es verdaderamente activo al profundizar en la realidad mediante el pensamiento. No se persigue la utilidad, sino que:

Cuando se trate de buscar lo verdadero tenderemos a confundirlo con lo útil. Y esto, hacer de la utilidad la verdad, es la definición de la mentira [...] los hombres

a quienes importase la verdad, la pura verdad, lo que las cosas son por sí mismas [...]. Hace falta, pues, afirmarse de nuevo en la obligación de la verdad, en el derecho de la verdad (II, 16).⁵

Los sujetos consideran entonces como valor principal no la utilidad, sino “una creación imaginativa, previa a la realidad” (II, 361). La creación imaginativa será un aspecto esencial del artista en cuanto contemplador debe crear objetos irreales, valores, ideas, obras de arte, conceptos, etc. (Cfr. II, 361, 688). En un artículo escribe:

El intelectual tiene su misión enunciativa, verbal; cuando ha escrito o pronunciado palabras que expresan algo con precisión, con gracia y con lógica, ha hecho cuanto tenía que hacer; la realización no le interesa (II, 407).

Ortega, en sus primeros textos, habla de la contemplación, cuya característica es la afirmación de que la forma primigenia de relacionarse el hombre con las cosas es el pensamiento, a la que denomina *vida contemplativa* (Cfr. XII, 84). Sin embargo, en un

⁵ El vocablo *verdad* se usa en dos sentidos: para referirse a una proposición; que es verdadera por diferencia de una falsa. Y, en otro sentido, para referirse a una realidad; es verdadera por diferencia de la “aparente”, “ilusoria”, “irreal”, “inexistente”, etc. En los comienzos de la filosofía, los pensadores griegos buscaban la verdad, o lo verdadero, frente a la falsedad, la ilusión, la apariencia. La verdad era en este caso idéntica a la realidad, y ésta era considerada como idéntica a la permanencia, a lo que es, al SER. Así, lo permanente era concebido como lo verdadero frente a lo cambiante. La verdad de la realidad era a la vez realidad verdadera, y era concebida como algo accesible únicamente al pensamiento. Ortega examina por qué se da por supuesto que hay un ser o verdad de las cosas que el hombre tiene que averiguar, hasta el punto de que el hombre ha sido definido como el ser que se ocupa de conocer el ser de las cosas. Tal definición, con sus implicaciones, necesitan una justificación, es decir, el hombre necesita justificar por qué en algunas ocasiones se dedica a averiguar el ser de las cosas. Ortega sostiene que el hombre está obligado a conocer por qué el conocimiento es el acto que le salva del naufragio de la existencia (Cfr. IV, 397-398). El saber se convierte de este modo en saber a qué atenerse frente a las circunstancias. Entonces, la verdad no será simplemente la adecuación entre un ser que hay y un pensar que el hombre tiene de este ser; la verdad será la idea que le sostendrá en el naufragio de su vida. En resumen: verdad es aquello sobre lo que el hombre sabrá a qué atenerse, el ponerse en claro consigo mismo respecto de lo que cree de las cosas.

curso de 1929-1930 sobre el ser ejecutivo⁶, precisa como límite de la fenomenología su renuncia a pensar la vida, es decir, tener en cuenta el carácter ejecutivo de los actos. El ser de la vida es ejecutivo, entendiendo por *ejecutividad* “la nota que conviene a algo cuando es un acto y se le considera como tal, es decir, como verificándose, cumpliéndose, actuando.”⁷ El conocimiento de la vida exige como tarea el intentar realizarse desde dentro de sí misma. La vida no “tolera ser contemplada desde fuera: el ojo tiene que trasladarse a ella y hacer de la realidad misma su punto de vista” (IV, 402). De ahí el interés del arte y su rechazo a lo superficial como un acto no en la intimidad de su ser, sino mirando u objetivado meramente desde fuera. En consecuencia ya no tiene sentido contraponer vida activa a vida contemplativa “la realidad preteorética será lo que algo es cuando no es mirado u objetivado, cuando no es *para* otro, sino por sí y para sí. Esto es lo que algo es como ejecución de sí mismo, como ejecutividad.”⁸

La posición del raciovitalismo no enfrenta vida activa y vida contemplativa, sino que los intereses de la vida deberán ser iluminados por la razón, donde la razón no se opone a la vida, sino que considera que la reflexión es ineliminable porque es parte sustancial de la vida; pues, compone, junto con la ejecutividad, su otra cara, la que mira hacia sí mismo, y a la que tiene que tornarse o volverse para poder ver su propia ejecutividad.⁹ La razón es parte de la vida, cuyo objetivo “no es primariamente contemplativo” (III, 406), pero necesita constantemente orientarse en la inseguridad, en el naufragio del vivir “sólo me es segura la inseguridad” (XII, 207). Anticipar lo que serán las cosas, saber a qué atenerse, la razón como función vital ocupada en averiguar lo que es la circunstancia en la que el hombre vive (*Cfr.* IX, 23).

⁶ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, (edición de Paulino Garagorri), Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ *Cfr.* Pedro Cerezo Galán, *op. cit.*, p. 138.

En su conferencia de 1939, *Ensimismamiento y alteración*: en un primer momento, el hombre se encuentra en la alteración, náufrago en las cosas; en un segundo momento, el ensimismamiento, en el que se forma ideas sobre ellas (Cfr. V, 304). En esta relación, las cosas ya no son externas al hombre, sino algo con lo que coexiste, que circunscriben nuestro actuar desde la favorabilidad o la dificultad con la que nos rodean. Así, frente a la radical inseguridad del vivir, el hombre reacciona interpretando la circunstancia, construyendo mundo. “Mundo significa el conjunto de soluciones que el hombre halla para los problemas que su circunstancia le plantea” (IX, 81). Estos mundos podrán ser creencias e ideas, pero ambas orientan nuestro vivir.¹⁰ Se produce una integración de las esferas antes escindidas “según esto, no puede hablarse de acción sino en la medida en que va a estar regida por una previa contemplación; y viceversa, el *ensimismamiento* no es sino un proyectar la acción futura” (V, 304). De lo anterior se desprende el tercer momento, el de la acción, vida activa o praxis; tras el ensimismamiento, el hombre se sumerge de nuevo en el mundo para actuar de acuerdo con un plan preconcebido.

De esta manera el pensador, en el curso de 1932-1933, señala que el pensamiento no es contemplación, sino “construcción y aparece como un caso particular del *hacer técnico*; que no es desinteresado, que no es reflejar las cosas, sino transformarlas fabricando con ellas otra cosa que me sirva, que se adapte a mí” (XII, 85). Dos rasgos están en la base de la teoría de la realidad orteguiana: el *dinamismo* frente al estatismo, y la *apertura a formas no sensitivas de la realidad* frente al reduccionismo de los hechos tangibles. Como escribe en 1916: “Amor a la multiplicidad de la vida” (II, 38)¹¹ en su

¹⁰ Hacer mundo es preguntar y encontrar respuestas en un sentido heurístico.

¹¹ “Porque de la misma manera que hicieron los griegos del ser lo único y de la belleza una norma o modelo general, va a encontrar Kant la bondad, la perfección moral en un imperativo genérico y abstracto” (II, 38).

dinamismo y multilateralidad.¹² “Hay que aprender a libertarse de la sugestión tradicional que hace consistir siempre la realidad en alguna *cosa*, sea corporal, sea mental” (IV, 400). Ortega pretende, como escribe Rodríguez Huéscar, escapar tanto de la herencia eleática como del realismo y del idealismo.¹³

Es necesario realizar algunas precisiones sobre la concepción de la realidad que nos faciliten el análisis de la estética orteguiana, pues la realización de la obra de arte consistirá en una paradójica *ejecución desrealizadora* y en la *realización de una irrealidad*. La obra artística y el orbe estético son formas del ser irreal.

En *Unas lecciones de metafísica* (1932), se expone las tres interpretaciones básicas que se han dado a lo largo de la historia al problema de la realidad: *realismo*, *idealismo* y *raciovitalismo* —la propia postura de Ortega. Un raciovitalismo que intenta superar las dos primeras. Para el realismo, el sujeto forma parte del mundo. Para el idealismo, el mundo es, ante todo, lo que se representa en mi conciencia. Y la posición orteguiana defiende la coexistencia de lo que denomina realidad radical, mi vida con las cosas. Las tres posturas comparten la búsqueda de un primer principio o dato radical como punto de partida.

El *realismo* entiende por cosa lo tangible, lo que se encuentra en nuestro contorno sensible; y al conjunto de las cosas lo denomina mundo. Pero al mismo autor le parece erróneo que “todo lo que hay pueda reducirse a ese *modo de ser*” (XII, 105), y, por tanto, las cosas sean lo más radical. Dicha postura es la concepción característica de la filosofía griega.

¹² Se señala la influencia de Aristóteles a través de la lectura de Franz Brentano, pues el pensador austriaco había llamado la atención sobre los diferentes sentidos del SER en Aristóteles. Hay varios modos de ser —ser real, ser irreal, ser de los valores, ser matemático...—; es un reduccionismo considerar que ser es sólo lo sensorial, como lo hace el positivismo.

¹³ Cfr. Antonio Rodríguez Huéscar, *La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo*, Servicio de Publicaciones del MEC, Madrid, 1982, p.135.

La segunda postura, el *idealismo*, entiende que el dato más radical es el pensamiento o conciencia a lo que podría reducirse todo lo que hay. El auténtico idealismo sería el que sostiene que las cosas existen en el pensamiento (Cfr. XII, 116).

La tercera postura, el *raciovitalismo*, sostiene que la realidad radical es la vida humana. Todo lo que hay aparece en mi vida, que no es estática. “La realidad absoluta, *mi vida*, consiste en pura actualidad.”¹⁴ Ortega reniega de cualquier sustancialismo e insiste en el carácter de *relación*. En *Unas lecciones de metafísica* se insiste en la interdependencia del yo con su contorno, con su circunstancia, y así escribe:

La realidad no es la existencia de la pared sola y por sí —como quería el realismo—, pero tampoco es la de la pared en mí como pensamiento mío, mi existencia sola y por mí. La realidad es la *coexistencia* mía con la cosa (XII, 119).

Ambos ingredientes se necesitan mutuamente para ser lo que son en ese preciso instante. Ortega y Gasset no se refiere a ninguna sustancia o entidad estática, sino a un acontecimiento vital que se caracteriza por la actualidad, por la ejecutividad. “*Ejecutividad* es la nota que conviene a algo cuando es un acto y se le considera como tal, es decir, como verificándose, cumpliéndose, actuando”¹⁵ igualmente que “la vida es ser-siendo, un hacerse a sí misma, un efectuarse o ejecutarse.”¹⁶ Se plantea una alternancia frente al concepto clásico de ser por los de haber, acontecer o vivir, sin que esto signifique una renuncia al término *ser* porque al hablar del mundo de lo poético, Ortega usará la expresión *ser irreal*. La vida es ser y el ser irreal es un modo de ser que aparece en la vida.

¹⁴ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

En el curso *¿Qué es filosofía?* (1929), concluye que “vivir es el modo de ser radical: toda otra cosa y modo de ser lo encuentro en mi vida, dentro de ella, como detalle de ella y referido a ella” (VII, 405). Dicha concepción se opone a la noción de cosa como sustancia estática e independiente del hombre. Es así como se encuentra con el paso de la noción de sustancia a la noción de relación. Una noción —la de relación— que se vincula al concepto circunstancia, aquello que rodea y que pretende, igualmente, tener un sentido activo. Lo que rodea consiste “en su referencia a mí, en su actuación vital sobre mí. No es, no existe, sino en tanto en cuanto actúa y funciona. Su ser no es estático, sino dinámico, no es sustante sino actuante.”¹⁷

Las cosas no se hallan en su subsistencia independientemente más que en un constante influjo que ejercen unas sobre otras. “La realidad es el poder que tienen las cosas de llenar el espacio, de afirmarse unas contra otras, y mutuamente imponerse en puesto determinado” (II, 183). No hay nada que se baste a sí mismo, sino que lo que algo es depende de sus relaciones con otros y se modifica en el tiempo.

La noción de *relación* tiene como característica la coexistencia y la noción de perspectiva. Pero antes de formular tales nociones, la concepción de relación se hace presente con insistencia. En 1910, con las investigaciones psicológicas que se realizaban en Alemania, y que terminarían con la teoría de la Gestalt, Ortega entiende que los elementos que forman la realidad son parte de un *sistema*. En todo sistema “cada elemento del sistema necesita de todos los demás: es la relación mutua entre otros. Según esto, la esencia de cada cosa se resuelve en puras relaciones” (I, 481). El cambio de lo sustancial a lo relacional está igualmente en la base de las formas en que se estructura lo real. Pero, además, ese juego de relaciones es dinámico.

Para referirse al dinamismo, él mismo apunta que el lenguaje, la palabra, es actividad, que las frases se hallan en un contexto con el que interactúan,

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

modificándolo y siendo modificadas por él (Cfr. IX, 763-764). O que el hombre no es nada sustancial y fijo, una cosa, un *factum*, sino una empresa, un *faciendum* (Cfr. IX, 558).

La realidad es dinámica, es un juego de relaciones. El curso de las cosas no es fijo y estático, sino plural y cambiante. Valga como ejemplo la lengua, que no está nunca hecha, sino que está siempre haciéndose, *in statu nascendi* (Cfr. IX, 754, 756). Lo que es, cambia. Lo que hay, es cambio. De aquí la célebre sentencia orteguiana según la cual el hombre no tiene naturaleza, sino historia (VI, 41), o bien:

La realidad o consistencia del hombre le viene dada, pues, no por su cuerpo ni por su alma sino por su tiempo (VIII, 656). U otro: *Vida* es peculiaridad, cambio, desarrollo; en una palabra: *historia* (III, 198). En suma, que *el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene...* historia. O, lo que es igual: lo que la naturaleza es a las cosas, es la historia —como *res gestae*— al hombre (VI, 41).

Philip W. Silver, en su libro *Fenomenología y razón vital*¹⁸, señala que la piedra angular de la ontología orteguiana está en Aristóteles, de quien recoge su ontología del cambio a través del concepto de *ejecutividad*. Cambio es el modo de ser que reúne potencialidad y efectividad (Cfr. VII, 411). En este mismo sentido, ser consiste en “un hacerse el ser a sí mismo, un incesante engendrarse; en suma, que el vocablo ‘ser’ adquiere el valor de verbo activo, de ejecución, de ejercicio” (VII, 412). El ser es activo, relacional y abierto.

Frente a la mera apariencia formal de algo, el lado ejecutivo del *ser* consiste en *estar siendo* el ser *desde dentro*. Ser y estar, lo permanente y lo cambiante, son conciliados. Ser es, pues, ejecutarse, cuya noción de ejecutividad tiene ese carácter

¹⁸ Philip W. Silver, *Fenomenología y razón vital*, Alianza Universidad, Madrid, 1978, p. 67.

relacional y dinámico: *Ser es ser-siendo*. Así, la realidad radical que es mi vida, la que consiste en la:

[...] coexistencia actuante de mí o de yo con la circunstancia o mundo [...]. A ese coexistir llamo *mi vida*. *Mi vida* abarca el yo y la circunstancia, cuya relación es de mutuo *serse*. Las cosas *me* son y yo soy *de* las cosas. Estoy entregado a ellas: me cercan, me sostienen, me hieren, me acarician (XII, 180).¹⁹

Como explica Julián Marías: son inseparables, pero irreductibles.²⁰ Se precisa algo más. Lo sensible es un modo de ser, pero no el único. Lo que hay no tiene por qué reducirse a lo sensible. Cuando Ortega habla de circunstancia entiende todo lo que envuelve, o con lo que se encuentra el sujeto²¹, lo que no tiene por qué ser sensible como tal. Aunque tendrá algún modo de realidad que no será ya radical, sino subordinado a la realidad radical, esto es, que no puede ser independiente de su modo de coexistencia con *mi vida*. Se habla no sólo de realidad radical, sino de realidades radicadas en la vida de cada cual, cuyo ser dependerá de la forma de coexistir con cada hombre. En *¿Qué es filosofía?* escribe:

Por cosas entendemos no sólo las reales físicas o anímicas, sino también las irreales, las ideales y fantásticas, las transreales, si es que las hay. Por eso elijo el verbo 'haber'; ni siquiera digo 'todo lo que existe', sino 'todo lo que hay' (VII, 319).²²

¹⁹ "La realidad absoluta como vida es a un tiempo inmanente y trascendente. De mi vida sólo forma parte lo que para mí existe, y, en tal sentido, es lo inmanente; pero ese ser inmanente no quiere decir que se convierta en subjetividad, en yo. Yo no soy mi vida. Ésta, que es la realidad, se compone de mí y de las cosas. Las cosas no son yo ni yo soy las cosas: *no, somos mutuamente* trascendentes, pero ambos somos inmanentes a esa coexistencia absoluta que es la vida" (XII, 127).

²⁰ Julián Marías, *Ortega. Circunstancia y vocación*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 398.

²¹ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, *op. cit.*, p 43.

²² Probablemente en este texto Ortega está ensayando una posible sustitución de la categoría *ser* por la de *haber*.

Sin embargo, hablará de *ser real* y de *ser irreal*. Conviene no insistir con tal distinción, pues, como lo explica Cerezo, en Ortega la diferencia entre *haber* y *ser* no es propiamente ontológica, sino modal. Son dos modos en que se da la realidad en correlación, respectivamente, con dos actitudes del yo ejecutivo, la de contar con y la de reparar en.²³ *Ser real* y *ser irreal* seguirán teniendo relevancia en las preguntas acerca del ser de las cosas. En definitiva, la noción de ser no desaparece, ni mucho menos. Lo que está haciendo es una clasificación de realidades; distinguiendo entre realidad radical y realidades radicadas, es decir, de un lado tenemos *mi vida*, la vida de cada hombre; del otro lado, todo lo que acontece en ella. Este aspecto es decisivo para la distinción ser real y ser irreal.

Es preciso recapitular que la realidad radical supone la coexistencia, el mutuo serse, del yo y las circunstancias en el contexto de *mi vida*. En *Historia como sistema* (1935), escribe en las primeras líneas:

La vida humana es una realidad extraña, de la cual lo primero que conviene decir es que es la realidad radical, en el sentido de que a ella tenemos que referir todas las demás, ya que las demás realidades, efectivas o presuntas, tienen de uno u otro modo que aparecer en ella (VI, 13).

La realidad se convierte en un concepto dependiente de la praxis. Las realidades en su ir-siendo se dan de modos distintos como facilidades o como resistencias “todo lo que compone, llena o integra el mundo donde al nacer el hombre se encuentra, no tiene *por sí* condición independiente, no tiene un ser propio, no es nada en sí —sino que es sólo un *algo para* o un *algo en contra* de nuestros fines” (VII, 110).

En conclusión, que “el único ser indubitable que hallamos es la interdependencia del yo y las cosas” (VII, 410), o bien, “el sentido primordial del ser es *ser-nos*” (IX,

²³ Pedro Cerezo Galán, *op. cit.*, p. 133.

768). La negación de una realidad sustancial implica que las circunstancias que aparecen en mí carecen de significado intrínseco, lo que provoca desasosiego y a lo que tiene que ponérsele remedio. “Las cosas no tienen ellas por sí un ser, y precisamente porque no lo tienen el hombre se siente perdido en ellas, náufrago en ellas, y no tienen más remedio que hacerles él un ser, que inventárselo” (IX, 84).

Necesita darle un sentido; la realidad en que nos encontramos náufragos ha de ser *interpretada*. En *Unas lecciones de metafísica* aclara que la pretensión de la filosofía no es tanto describir lo que hay, como explicar en qué consiste su ser. Es necesario saber para a qué atenerse, y esto responde a la necesidad de todo hombre de obtener seguridad en una vida que en principio es inseguridad (Cfr. IX, 32). Todos necesitamos creer que el mundo es de una determinada manera para poder orientarnos en él.²⁴

En *¿Qué es conocimiento?* (1930), dice que la distinción entre seres reales y seres irreales remite a diversos modos que encontramos en los elementos del contorno, esto es, por su forma de coexistir, de ser-nos en nuestra vida; a los caballos los denominamos reales y a los centauros irreales.²⁵ Hay, ciertamente, un cambio importante de matiz, pero se conserva las nociones de ser real y de ser irreal como modos del ser.

Julián Marías apunta que es en la vida humana donde radican “todos los diversos sentidos en que algo es ‘real’, y en ella se constituyen, en cuanto tales, todas las realidades”²⁶ lo que no implica subjetividad, sino perspectiva, pues, la realidad también puede definirse en esta forma.

²⁴ “Yo digo: *mundo independiente, pensamiento independiente*, no existen. Son dos meras hipótesis, dos construcciones teóricas, no la realidad. Lo que hay pura y primariamente es la coexistencia del hombre y el mundo; lo que hay es el mutuo existir del hombre y el mundo: el mundo y el hombre, el hombre y el mundo, sin parar, indefinidamente...” (XII, 181).

²⁵ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, *op. cit.*, p.107.

²⁶ Julián Marías, *op. cit.*, p. 373.

Ser real y ser irreal son formas de clasificar la realidad, de interpretarla. Son modos de ser-nos o de aparecer en nuestra vida la realidad. Explicar el ser de uno y otro exige estudiar la estructura de su forma o modos de aparecer.

La distinción entre ser real y ser irreal adquiere una mayor fuerza frente a la dicotomía creencias e ideas. Las cosas no tienen por sí mismas ser y por ello hay que dárselo; hay que darles sentido, interpretarlas. Creencias e ideas constituyen *interpretaciones* de la realidad. Con las creencias contamos, mientras que las ideas son “las ‘cosas’ que nosotros de manera consciente construimos, elaboramos, precisamente, porque no creemos en ellas” (V, 397). Contamos con las creencias, pensamos en las ideas. Ortega afirma que las creencias son el continente de nuestra vida.

En las *Investigaciones psicológicas* (1915-1916), y en *Ideas y creencias* (1940), hay una distinción entre mundo exterior y mundo interior. El mundo exterior como aquel que aparece como visible y tangible; al que se considera de ordinario, como propiamente la realidad. Pero esta interpretación de la realidad a menudo tiene carencias, y entonces se crea mundos imaginarios, mundos interiores, fruto del pensamiento y de la imaginación. Mundos en los que no creemos, como el de la religión, el poético, el científico, el de la sabiduría de la vida...; una pluralidad de mundos que se opone a lo que se siente como la realidad misma, es decir, el mundo exterior. El mundo exterior lo poblamos por el *ser real*, por cosas visibles y tangibles, mientras los mundos interiores son el territorio del *ser irreal*, producto de la imaginación y del estado anímico. En efecto “entre nosotros y nuestras ideas hay, pues, siempre una distancia infranqueable: la que va de lo real a lo imaginario” (V, 390). De las cosas a las imágenes, a las ideas. Por el momento, se puede decir que el *modo de ser real* se vive como cósmico, perceptible, tangible.

El *modo de ser irreal* se vive como imaginario, virtual. Puesto que “vivir es ocuparse” (V, 403), nos afanamos con los objetos reales lo mismo que con los irreales.

Aunque resulta que los mundos interiores son vividos con diferentes dosis de seriedad. La razón es que cada mundo tiene su propio ser, su propia estructura. Por ejemplo, suele parecer más serio el mundo científico que el mundo poético, pero no es que uno sea más serio que el otro, simplemente son mundos distintos, distintos modos de ser. De ahí, el objetivo esencial del presente trabajo sea establecer la estructura de lo que Ortega y Gasset denomina el *orbe estético*. El ser irreal se da en todos los mundos interiores, pero su máxima expresión se encuentra en el orbe estético, especialmente en el del arte. “El ‘mundo poético’ es, en efecto, el ejemplo más transparente de lo que he llamado ‘mundos interiores’ ” (V, 403). En el orbe estético, el ser irreal alcanza su forma primigenia, la metafórica, el *como si*. El mundo poético es el terreno de la *virtualidad*, por ejemplo:

El que lee una novela está, claro es, viviendo la realidad de su vida, pero esta realidad de su vida consiste ahora en haberse evadido de ella por la dimensión virtual de la fantasía y estar cuasi-viviendo en el mundo imaginario que el novelista le describe (V, 403).

El modo de ser real aparece como realidades espaciales, directamente tangibles; tal posición queda asentada cuando habla de la rosa como ser real, “porque es un ser visible y tangible, porque es un ser perceptible o de percepción” (II, 62). Este objeto se da bajo el modo de presencia corpórea. Por *ser real*, se entiende que es perceptible a través de los sentidos, es decir, objeto de percepción propiamente dicho, tangible. Ortega denomina habitualmente *cosas* a los seres reales u objetos perceptibles sensorialmente; señala que “cosa es algo cuando caigo en la cuenta de que tiene un existir propio, una índole suya que posee cuando yo no la veo ni me ocupo de ella.”²⁷ Las cosas no son necesariamente inertes, como se mencionó, ellas pueden estarse

²⁷ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, *op. cit.*, p. 87.

verificando, actuando porque lo real es lo que puede ser ejecutado y llevado a su perfección en el mundo sensible. Pero los sentidos no pueden captar de un golpe las cosas, tienen que captarlas parcial y sucesivamente. Al respecto, escribe metafóricamente que “las cosas [...] son por naturaleza *opacas* a nuestra percepción” (VI, 331), y engañosas, porque parece que sus límites están definidos con precisión, nítidamente; sin embargo, sucede que “flotan en el margen de imprecisión que es su verdadero ser. La precisión de las cosas es precisamente lo irreal, lo legendario en ellas” (VIII, 652), es decir, la interpretación imaginativa que hacemos de ellas.

Sobre el ser irreal y refiriéndose a un ejemplo, él mismo señala que el centauro no galopa en el espacio real (Cfr. XII, 375), esto es, el centauro resulta irreal debido a su modo de comportarse en mi vida.²⁸ En *Unas lecciones de metafísica* dice que “el centauro es inefectivamente, no existe. La esencia se queda sin ejecución” (XII, 56). El ser irreal es un modo de darse el ser en mi vida; aquel en el que es vivido como virtualidad. Lo irreal es lo que no puede ser ejecutado y llevado a su perfección en el mundo sensible con absoluta seriedad. En el orbe poético el ser irreal sólo se hace presente, sólo se ejecuta, irónicamente en tanto que metáfora, en tanto que *como si*.

Sin embargo, hay un elemento común al ser real y al ser irreal; dentro de toda cosa, de todo lo que hay puede inteligirse “la indicación de una posible plenitud” (I, 311). Los seres reales pueden plenificarse ejecutando desde dentro su ser, así el hombre que realiza su vocación íntima se plenifica. En el orbe estético, también los seres irreales pueden plenificarse ejecutando desde dentro su ser. Además, puede sentirse que un valor positivo o negativo es realizado perfectamente por un determinado ser irreal estético, *v. gr.*, una obra literaria ha sido ejecutada plenamente en una película o en una representación teatral.

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

En el ser irreal “hay una percepción de lo irreal” (VI, 330), de las realidades no visibles ni tangibles; de los seres irreales tales como los seres imaginados —el centauro como ser fantástico—, los valores —la belleza o la gracia—, las entidades matemáticas —como los números—, los objetos soñados —al menos para los niños— (Cfr. VII, 478), o las cualidades —como la proporción o la asimetría. Los seres irreales son “naturalezas transparentes. Las vemos de una vez en su integridad” (VI, 331). La estructura del ser irreal, su estructura, se entrega en su conjunto. Lo irreal no es irracional, sino que se trata de un tipo de entidades perfectamente delimitables y susceptibles de clara descripción (Cfr. II, 61).

Por otra parte, se puede hacer imágenes de los seres irreales. Alrededor de 1915, Ortega, con el concepto de *imagen*, pretendía abordar en el terreno de la conciencia perceptiva una peculiar integración de la polaridad clásica entre sujeto y objeto. Las imágenes no son cosas, y en este sentido no son reales, es decir, perceptibles sensorialmente; y afirma que las imágenes son realidades psíquicas. Un ser irreal como el centauro es un ser imaginado. El centauro *es* algo que hay en cuanto que alguien lo imagina, es una representación mental, que no remite a nada que pueda ser percibido sensorialmente, es decir, no existe corpóreamente.

En 1914, escribe:

Toda *imagen* tiene, por decirlo así, dos caras. Por una de ellas es imagen de ésta o aquella cosa; por otra es, en cuanto imagen, algo mío. Yo veo el ciprés, yo tengo la imagen, yo imagino el ciprés. De suerte que, con respecto al ciprés, es *sólo* imagen; pero, con respecto a mí es un estado real mío, es un momento de mi yo, de mi ser. Naturalmente, mientras se está *ejecutando* el acto vital mío de ver el ciprés, es éste el objeto que para mí existe [...]. Si ha de convertirse, a su vez, en objeto de percepción este ser o actividad mía, será preciso que me sitúe, digámoslo así, de espaldas a la cosa ciprés, y de ella, en sentido inverso a la anterior, mire hacia

dentro de mí y vea al ciprés desrealizándose, transformándose en actividad mía, en yo (VI, 260).

El ciprés es cosa, la imagen no es cosa, pues mediante las imágenes descosificamos las cosas; es decir, mediante las imágenes desrealizamos la realidad desmaterializándola. Los seres irreales, en cuanto son estados del sujeto, son siempre imágenes o, mejor dicho, son siempre *representaciones*. Algo que *hay* en el modo de irrealidad.

Ahora bien, surge la paradoja sobre lo irreal y más estrictamente en el campo de la estética, pues si bien se puede, por ejemplo, dibujar o poner en escena al mencionado centauro, se puede, entonces, *crear* una cosa que no existía antes como tal. Sobre esta paradoja, el artículo *Conciencia, objeto y las tres distancias de éste* (1916), dice que en la vida cotidiana lo irreal está *ausente* en cuanto cosa, y que, precisamente, en la creación artística lo irreal puede hacerse presente materialmente, cósicamente. Esta idea está implícita en el texto de 1946, en el que indaga la *idea* del teatro: “Teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* —espectáculo—” (VII, 456). Y es que esta paradoja representa un reto para el artista porque “la creación [...] es el esfuerzo por excelencia y que es lo contrario del recuerdo, de la restauración y del retorno” (II, 602).

No se trata de una forma de ausencia —como lo es el recuerdo— ni un retorno de lo que ya fue —éste supone el recuerdo de algo ya ausente—, sino de hacer presente materialmente lo que no lo era, es decir, lo irreal. El esfuerzo es el de *hacer presente sensiblemente lo irreal*.

Esto plantea un problema perceptivo: ¿cómo pueden distinguirse lo real y lo irreal si en la representación artística ambos se presentan corpóreamente? En *La deshumanización del arte* (1925), resuelve el problema situándolo como una cuestión de *actitud perceptiva*: “La percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma

artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato preceptor” (III, 367). ¿Cómo es posible esta acomodación?

Algo es real porque puede hacerse existente, cósico. Además, lo real es repetitivo porque “el carácter general con que este mundo se *presenta* al hombre es la habitualidad” (VII, 475). El orden de lo ordinario es el de la repetición y se percibe como habitual. En cambio, lo irreal se presenta mediante la *metáfora*.²⁹ Se percibe sabiendo que se presenta como si fuera real, pero sin serlo. Ésa es la forma en que nos acomodamos ante la creación artística.³⁰ Aunque, el estado de ánimo ante lo irreal, e independientemente de la frecuencia con que nos coloquemos ante ello, —las veces que miramos un cuadro o una obra de teatro— nos pone siempre, inevitablemente, en una situación inhabitual, extraordinaria. Podemos frecuentar exposiciones, incluso el mismo lienzo..., pero el frecuentar lo irreal no obsta para que pasemos cada vez de lo ordinario a lo extraordinario, a que ingresemos en el *espacio ilusorio* de lo metafórico, de lo irreal.

En su conferencia *Idea del teatro* (1946), explica el tránsito de lo ordinario a lo extraordinario como un metafórico viaje, de lo real a lo irreal, *elevación* del mundo material a un mundo superior (Cfr. VII, 476); de lo pesado a lo leve. Ese paso, dice refiriéndose a lo mitológico, consiste en la visión, en la presencia, de la realidad otra (Cfr. VII, 481), lo que es no sólo infinitamente atractivo, sino máximamente voluptuoso.

Se está hablando de varios mundos, de varios estratos de la realidad: lo real y lo irreal. Se los está distinguiendo y se está analizando sus interrelaciones. El punto de engarce es la vida humana como ámbito de integración entre el sujeto y el objeto. Los

²⁹ Rodríguez Huéscar ha señalado la importancia que tiene en Ortega la presencia como forma de percepción; la presencia como categoría de la vida, así como el carácter dinámico que tiene la radicación de todo en *mi vida*. Antonio Rodríguez Huéscar, *op. cit.*, pp. 114-148.

³⁰ Pero no en toda vivencia estética. Nos situamos, por ejemplo, ante un paisaje como algo que sabemos real, no como si fuera real, es decir, como irreal.

textos citados sobre el tránsito de lo ordinario a lo extraordinario son de 1946, y están en conexión con textos de 1915. Y en 1924-1925, defiende la creación artística:

Don Quijote no es ni un sentimiento mío, ni una persona real o imagen de una persona real: es un nuevo objeto que vive en el ámbito del mundo estético, distinto éste del mundo físico y del mundo psicológico (VI, 262).

El interés de Ortega por analizar el *mundo estético* es uno de sus empeños fundamentales, no sólo porque le interesan las artes en general, sino porque coherentemente con la concepción relacional y funcional de la realidad, se adentran en sus dos polos —el ser real y el ser irreal. Así que escribir sobre el *mundo estético* ha sido resultado de una autoexigencia intelectual; había que reconquistar para la reflexión la dignidad intelectual de ese lado del ser que es lo irreal, y de su forma artística. Era “preciso reconquistar la efectividad de la fantasmagoría.”³¹ Pese a su carácter incómodo, pues “es el arte doblemente irreal: primero, porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa distinta y nueva que es el *objeto estético* lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad” (VI, 262).

El mundo estético capaz de transmutar al hombre al terreno de lo extraordinario, procurando “diversión —salida a *otro* mundo, éxtasis—” (VII, 490). Poder que se logra en la poesía, que la frase deje “de ser habla práctica y corriente para transustanciarse en fórmula mágica, en encantamiento.”³² Esto aproxima a los hombres primitivos, para quienes la palabra tenía tal fuerza mágica que les era más

³¹ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela*, (edición de Paulino Garagorri), Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 136.

³² *Ibid.*, p. 154.

próxima que la cosa; palabras cuya función viviente eran, en rigor “un modo de ser de la cosa.”³³

La experiencia artística se basa en esta realidad radical que es la vida de cada hombre, es decir, la vida humana. Desde tiempos muy tempranos —alrededor de 1910— aparece en el autor la idea de que la creación artística desborda el mundo de lo dado ampliando el sentido a la realidad. Asimismo, la dimensión temporal cobra una importancia central. “La vida de nuestro espíritu es sucesiva, y el arte que la expresa teje sus materiales en la apariencia fluida del tiempo” (I, 489).

Conviene señalar que la dimensión temporal es considerada como un elemento que puede llegar a dotar a la propia vida humana de cada sujeto un cierto carácter literario.³⁴ La vida puede y, en cierta forma, debe ser una construcción artística del hombre; y puesto que también transcurre en el tiempo, serán las artes poéticas las que brindarán a Ortega el modelo: la vida de cada hombre puede ser narrada, y será coherente si está dotada de un sentido. Encontrar ese sentido es la preocupación, la pre-ocupación. Los relatos son innumerables porque dependen del proyecto íntimo de cada cual, de un yo único, irrepetible, distinto, intransferible, de la vocación vital del hombre concreto.

Uno de los hilos que constituyen la problemática realidad es el hombre. Ahora bien, en el pensamiento orteguiano no se entiende por hombre algún tipo de relación entre el alma y el cuerpo, ni tampoco desde una postura idealista, la subjetividad o el pensamiento. El dato radical de su filosofía es *mi vida*, la vida de cada cual, de la que son ingredientes el yo y la circunstancia. El vivir del hombre supone la coexistencia de ambos, la necesidad de ocuparse en las cosas del mundo, de hacerse a sí mismo en

³³ *Ibid.*, p. 135.

³⁴ “Se olvida demasiado que el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de ‘idear’ el personaje que va a ser. El hombre es novelista de sí mismo, original o plagiarlo. Recuérdese que los estoicos hablaban de una imaginación de sí mismo” (VI, 34). Una de las características orteguianas del hombre es la vida como invención.

una circunstancia en la que se presentan necesidades y aspiraciones, y en las que las cosas a veces facilitan y otras dificultan la consecución de lo que el hombre quiere hacer y ser en el mundo y con su vida.

La realidad de cada hombre —mi realidad— es dinámica, ejecutiva³⁵, por tanto, conocer el propio sí mismo sólo puede hacerse desde dentro; pero tal autoconocimiento se revela casi imposible, ya que la intimidad convertida en imagen, en idea, deja de ser intimidad. Así, la vocación, destino, proyecto íntimo³⁶; permanecen ocultos, en su integridad, a la vida de cada cual. “La vida es constitutivamente un *drama*, porque es la lucha frenética con las cosas y aun con nuestro carácter por conseguir ser de hecho el que somos en proyecto” (IV, 400). El primer problema ontológico con el que tropieza el hombre es que, para cumplir con su destino interno, tendría que conocer en qué consiste ese proyecto vital que le habita. Y eso no es fácil, porque puede que no llegue nunca a descubrirlo, lo que dificulta aún más su realización; por ejemplo, el hombre-masa. Empero, en cualquier caso siempre lo presentará, sobre todo al sentir que su vida transcurre en el tiempo, y que dispone de una pequeña parte de él. “Por eso esencialmente la vida es prisa” (VII, 500).

Ortega delinea las dificultades radicales de la vida humana en paralelismo con las artes poéticas:

³⁵ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, *op. cit.*, p. 125.

³⁶ “Sería lo más claro decir que nuestro yo es nuestra vocación” (IV, 401). “El imperativo vital, con el *tener que ser* de la vocación personal, situado en la región más profunda y primaria de nuestro ser” (IV, 406). “*Tenemos*, queramos o no, que realizar nuestro ‘personaje’, nuestra vocación, nuestro programa vital, nuestra ‘entelequia’. Por falta de nombres para esa terrible realidad que es nuestro auténtico yo, no quedará” (IV, 415). “Y la entelequia no es una ‘cosa o poder mágico’ sino lisa y llanamente la idea de un proyecto o programa que dirige la acción, el comportamiento del ente.” José Ortega y Gasset, *Notas de trabajo. Epílogo...*, (edición de José Luis Molinuevo), Alianza Editorial, Madrid, 1994, pp. 91-92. “Es, en suma, nuestra ‘vocación’ —palabra estupenda que describe exactamente esta vocécita insonora— que en el fondo de nuestra persona nos *llama* en todo instante a ser de un cierto modo. La vocación es el imperativo de lo que cada cual siente que tiene que ser, por tanto, que tiene que hacer para ser su auténtico yo” (VIII, 566).

Toda vida incluye un argumento. Y este argumento consiste en que algo en nosotros pugna por realizarse y choca con el contorno a fin de que éste le deje ser. Las vicisitudes que esto trae consigo constituyen una vida humana. Aquel algo es lo que cada cual nombra cuando dice a toda hora: Yo (VII, 548).

Lo que quiere realizarse es el yo, el proyecto íntimo y vital de cada cual. Así, la vida humana se caracteriza por la actividad, por el hacer (Cfr. VII, 483). Esto último puede resumirse en el oráculo de Píndaro citado abundantemente: “Llega a ser el que eres” (V, 305), lo que sitúa la comprensión del hombre como un ser enigmático para sí mismo. El influjo aristotélico parece evidente en un artículo sobre Baroja de 1910, que dice:

Llámesele alma, conciencia, espíritu o como se quiera, *eso que somos* consiste en un haz de actividades, de las cuales unas se ejecutan y otras aspiran a ejercerse. Consistimos, pues, en un potencial de actos: vivir es ir dando salida a ese potencial, es ir convirtiéndolo en actuación (II, 80).

Paso de esencia a la existencia, de la potencia al acto. Drama de que el proyecto que somos se actualice o se quede en potencia. El drama humano de cada cual deriva en el imperativo que ordena llegar a ser el que se es, aunque puede que eso nunca se consiga. Tal desafío puede expresarse en que *“toda vida es la lucha, el esfuerzo por ser sí misma*. Las dificultades con que tropiezo para realizar mi vida son, precisamente, lo que despierta y moviliza mis actividades, mis capacidades” (IV, 208). De aquí depende o no que la vida humana sea auténtica.

Para Ortega, “la vida humana es precisamente la lucha, el esfuerzo, siempre más o menos fallido, de ser sí mismo [ya que el hombre es] un dentro que tiene que convertirse en un fuera” (IV, 426). La labor es de desenvolvimiento, constructiva,

realizadora, como en la actividad artística. Pero al mismo tiempo, hay una labor integradora, absorbente y modificadora, pues:

La reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre (I, 322). *Vivir* significa *tener que ser fuera de mí*, en el absoluto fuera que es la circunstancia o mundo; es tener, quiera o no, que enfrentarme y chocar constante, incesantemente, con cuanto integra ese mundo (VII, 106).

Ciertamente, el hombre no puede desrealizar la circunstancia que le rodea, pero sí modificarla y procurar hacerlo en armonía con la realización de su proyecto vital. Otro aspecto de la vida ordinaria que guarda paralelismos con la del artista: “Ser hombre es un perenne superarse a sí mismo” (I, 544). Y en años posteriores señala que al hombre le es constitutivo “ampliar sus potencialidades de suerte que hoy le son posibles cosas que ayer estaban en la esfera de lo imposible” (VII, 492). La superación de la categoría *ser* por la de *actuar* hace que la vida del hombre consista en su quehacer, de tal manera que en el vivir humano, el hombre va modificando no un supuesto ser sustancial fijo, sino su propia vida. Esta actividad procura el *ensanchamiento* del ser vital del sujeto, gracias al sucesivo desarrollo de sus posibilidades.

Para ilustrar lo anterior, es muy significativo uno de los argumentos centrales en sus artículos sobre Francisco de Goya. Así el pintor aragonés habría modificado no sólo su pintura, sino su propio ser gracias al contacto con los mundos ilustrado y aristocrático. Fueron aquellas circunstancias actuando como facilidades las que despertaron en el pintor “el Goya que tenía que ser Goya [revelándole] que la vida *debe ser* construcción y no dejarse ser” (VII, 534). La vida en general y la artística en particular coinciden en que son ricas y constituyen un drama, han de ser

constructivas. Activas y no pasivas, “el yo que es cada cual, es lo único que no existe, sino que *vive* o es viviendo” (VII, 101). En 1935, escribe Ortega:

El hombre no es, sino que ‘va siendo’ esto y lo otro. Aunque, el concepto ‘ir siendo’ es absurdo: promete algo lógico y resulta, al cabo, perfectamente irracional. Ese ‘ir siendo’ es lo que, sin absurdo, llamamos ‘vivir’. No digamos, pues, que el hombre es, sino que vive (VI, 139).

La posibilidad no se relaciona únicamente con el *ser*, sino con el *hacer*, esto es, las posibilidades de *ser* se entiende como las plurales posibilidades de vivir. Estas posibilidades humanas vienen de la mano con la *integración* de distintos aspectos del vivir: sus aspectos ordinario y extraordinario; el ser preteorético y el ser teorético que se enlaza con sus lados activo y contemplativo. En síntesis: en el hombre puede distinguirse un vivir espontáneo, preteorético, activo; y otro más elaborado, teórico, contemplativo. Tal distinción, tal oposición entre ambos tipos de vida es detectada por Ortega en 1910, como característica de la transición entre los siglos XIX y XX, con la actitud en que se vive. “Vivir y sentirse vivir son dos cosas incompatibles” (II, 82). Lo que implica que la vida del meditador es la de quien ve la vida sin fundirse con ella. En tal distancia se hallan sus logros y sus riesgos. La contemplación facilita la objetividad, pero también una separación en la que el hombre se desnaturaliza, pues “al entrar *dentro* de sí el hombre deja de vivir y se encuentra frente a frente, con el lívido espectro de sí mismo” (II, 82). En este sentido, las representaciones que se hagan pueden estar deformadas y traicionar la objetividad que se buscaba.

A este respecto, él mismo amplía y enriquece su posición, y anota: “sólo con una cosa tenemos una relación íntima: esta cosa es nuestro individuo, nuestra vida, pero esta intimidad nuestra al convertirse en *imagen* deja de ser intimidad” (VI, 254), puesto que ya no se está dentro, sino frente de sí. El otro polo remite inmediatamente

a la no objetividad de la vida impulsiva, “en ese estar fuera de sí [que] consiste precisamente [en] el vivir espontáneo, el ser” (II, 82).

Este enfrentamiento entre impulsivos y meditadores es superado, reabsorbido e integrado gracias a uno de los pasos más decisivos de Ortega dentro de su propia filosofía, es decir, se elimina el concepto husserliano de *conciencia* y se formula el concepto de *coexistencia* entre *yo* y *circunstancia*.³⁷ Según Orringer es, en 1915, cuando Ortega “amputa de su propia filosofía la idea de conciencia.”³⁸ Mientras este concepto se había mantenido implicaba una radical separación entre sujeto y objeto. En el curso de 1915-1916, dice: “*objeto* es todo aquello a que cabe referirse de un modo o de otro. Conciencia es referirse a un objeto” (II, 63). La conciencia mediante percepciones, imágenes, juicios, voliciones o sentimientos siempre se ocupa de algo que no es ella misma. La conciencia supone la intencionalidad del sujeto hacia algo que se dirige. Esta concepción de la conciencia contribuye a acentuar que la contemplación se contrapusiera al mero actuar en la vida, una contraposición entre lo activo y lo pasivo (Cfr. I, 366). Habría unas formas de conciencia más activas que otras, dentro de las que la contemplación la más excelsa entre ellas.

En relación con la diferencia entre vida activa y vida contemplativa, en 1925, realiza una destacada meditación dentro de su razón vital, sostiene que no todas las situaciones son igualmente propicias para el conocimiento y propone como óptima la combinación entre algún interés y la pura contemplación (Cfr. III, 406). La distinción entre vida activa y contemplativa tiende, pues, a suavizarse:

³⁷ Es el paso de la fenomenología husserliana al raciovitalismo orteguiano.

³⁸ Nelson R. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Gredos, Madrid, 1979, p. 72.

La descripción que se atiende rigurosamente³⁹ al fenómeno —decía yo entonces— enunciará que en un fenómeno de conciencia como la percepción hallamos la *coexistencia del yo y de la cosa*, por tanto, que ésta no es idealidad, intencionalidad, sino la realidad misma. De modo que en el ‘hecho’ percepción lo que hay es: yo, de un lado, siendo a la cosa percibida, y de otro, ésta, siéndome; o lo que es igual: *que no hay tal fenómeno ‘conciencia de...’* como forma general de la mente; lo que hay es la realidad que yo soy abriéndose y padeciendo la realidad que me es el contorno, y que la presunta descripción del fenómeno ‘conciencia’ se resuelve en descripción del fenómeno ‘vida real humana’, *como* coexistencia del yo con las cosas en torno o circunstancia (VIII, 274-275).

En las *Meditaciones del Quijote* afirma que “el hombre rinde el *máximum* de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo” (I, 319). Sin reparar en el término conciencia se realiza una integración entre la vida activa y contemplativa; además, se está diciendo implícitamente que el yo es coexistencia con las circunstancias. El hombre avanza con mayor seguridad hacia la ejecución de sus potencialidades cuando se ha hecho cargo mediante el conocimiento del contorno que le rodea. El yo no es reductible ni a la actividad ni al intelecto. El yo es, entonces, algo preintelectual en lo que nos reconocemos y que dicta nuestro verdadero proyecto vital:

Nuestro ser radical [...] situado en la región más profunda y primaria de nuestro ser. Todo lo intelectual y volitivo es secundario, es ya reacción provocada por nuestro ser radical. Si el intelecto humano funciona, es ya para resolver los problemas que le plantea su destino íntimo (IV, 406).

³⁹ (Del lat. *rigor*, *-ōris*) a) Excesiva y escrupulosa severidad; b) Último término a que pueden llegar las cosas; c) Propiedad y precisión. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Espasa, Madrid, 2001.

Es decir, el *imperativo vital*. El *imperativo vital* es lo más interior al hombre, ya que parte de lo verdaderamente íntimo y primario, es decir, del ser radical y no de la sensibilidad, la voluntad o el raciocinio. El yo es tan interno al hombre que cuando quiere hacerse imagen de él, lo *desrealiza* y deforma. El acceso al ser radical es algo que concierne no tanto al intelecto como a la sensibilidad íntima. En efecto, “el yo actúa en regiones mucho más profundas que nuestra voluntad y nuestra inteligencia, y es, desde luego, no un ‘querer o desear ser tal’, sino un ‘necesitar ser tal’ ” (VII, 549). No es un saberse a sí mismo, sino un *reconocerse*. De ahí su carácter enigmático: “Nos es patente que nuestro yo es en cada instante lo que *sentimos* ‘tener que ser’ en el siguiente y tras éste en una perspectiva temporal más o menos larga” (VII, 549). Algo sumamente difícil, ya que reconocer nuestro ser radical sería reconocer nuestro yo íntimo, nuestro dentro. Mientras no sabemos quienes somos, los proyectos, las acciones que realizamos son sin sentido. Por el contrario, sólo es posible luchar por “la exacta realización de sí mismo” (IV, 407), cuando el sujeto sabe quién es y, dotado de autenticidad, está dispuesto a realizarse, a ejecutarse. El hombre que se ha encontrado a sí mismo puede intentar llegar a ser —a vivir— como el que íntimamente es. Cabe señalar que Ortega, en su anecdótica biografía de Goya, realiza un paradigmático estudio práctico acerca del descubrimiento del ser radical de este pintor por sí mismo.

El vivir espontáneo es una forma de alienación, un estar fuera de sí, y el vivir teórico otra forma de alienación, un estar separado de la vida, un dentro de sí. Lo que se necesita es realizar el proyecto íntimo, el ser vital de cada uno, reabsorbiendo la circunstancia, reconstruyéndola. No dejarse llevar por las circunstancias, sino integrarse en ellas haciendo posible el cumplimiento, la ejecución del proyecto vital. En esto consiste el peculiar aristocratizar orteguiano, en comprender que la vida mejor nunca es la primaria y dada; que debe ser construcción y no mero dejarse ser (Cfr. VII, 534).

Ahora se puede entender y no caer en equívocos ante la sentencia más conocida de Ortega: “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (I, 322). Entender que el destino concreto del hombre es la reabsorción de la circunstancia, y algo más... salvar las circunstancias consiste en la búsqueda del sentido de lo que nos rodea. Pues bien, para los hombres en cuanto seres-en-el-mundo, la circunstancia es el marco en el que debe desarrollar su vida; lo que obliga a la *acción*, a la *elección*, porque la vida como tal —simple y llanamente— no se ha escogido, pero cada cual debe decidir de continuo lo que va a hacer y, por tanto, a ser. Ser, quehacer, elección unidos en el descubrimiento del ser radical y para que del proyecto íntimo surja la inexcusabilidad de decidir el sentido de la acción, ya que los elementos de los que se compone la vida son circunstancia y decisión (*Cfr.* IV, 170). Esto implica que:

Todo punto del espacio y todo instante del tiempo es para el hombre encrucijada, es no saber bien qué hacer. Por lo mismo, es tener que decidirse y, para ello, *elegir*. Más porque la vida es perplejidad y es tener que elegir nuestro hacer, ello nos obliga a comprender, esto es, a hacernos bien cargo de la circunstancia (VII, 467).

La vida es el lugar en el que coexisten el yo y las circunstancias. Así se construye el “pequeño *orbe* biológico que yo soy” (III, 166), un orbe que se articula del dentro y el fuera; el pasado, el presente y el futuro; la elección y las circunstancias. Hablar de circunstancias es la explicitación filosófica de cuáles son las *relaciones* que le son constitutivas al sujeto como ser-en-el-mundo. La frase del yo y las circunstancias [...] es una invitación a la acción. El destino de cada hombre, escribe Marías, como imposición a lo real de su proyecto personal, de dación de sentido.⁴⁰

⁴⁰ Julián Marías, *op. cit.*, p. 357.

Ortega reconoce que el ser del individuo depende de su época, pero considera un error pensar que ello le obligue a coincidir plenamente con sus circunstancias. Al hombre le cabe tanto la posibilidad de ajustarse a su época como oponerse a ella cuando las formas de vida que la época le propone no le satisfacen; en ese caso puede hablarse de invención (Cfr. VIII, 495). De *creación*, que “lo será en un sentido más intenso cuanto más nuevo sea lo que produce; por tanto, cuantos menos precedentes tenga y más imprevisto sea” (VII, 562). En esta frase, el autor se refiere a la creación de formas de vida nuevas en cualquier orden de la existencia humana —arte, pensamiento, conducta, etc.

El hombre, náufrago en su circunstancia, le es dado intentar la realización de su proyecto vital. Eso supone el esfuerzo por reabsorber el mundo en el que se mueve; este intentar salvarse le mantiene en la materialidad, de la que a veces quisiera verse liberado. Así, puede distinguirse dos *lados* de la existencia humana: el ordinario y el extraordinario. Los dos son dimensiones constitutivas, lados existenciales (Cfr. VII, 475), pero sólo en uno de ellos, el ordinario, el serio, es posible *realizar* el proyecto vital íntimo. El lado de farsa de la existencia es hacerlo en la desrealización, y, en definitiva, es el *lado irreal de la realidad*. “Farsas son aquellas realidades en las que se finge la realidad”⁴¹ cuyo modo de ser es, en cambio, el lado extraordinario de la existencia, es la *desrealización*, la que, a su vez, constituye el núcleo del arte. La desrealización, el *lado irreal de la realidad*, cuyo modo de ser es virtual, metafórico. Resulta que el acceso a una región del ser como lo irreal supone la configuración temporal de una forma de ser hombre, de una transfiguración de su ser: del hombre real al que se goza en la irrealidad, al farsante, sea artista o espectador.

En uno de sus ensayos sobre Velázquez, se señala que la pintura no es un tipo de objetos —y esto puede aplicarse a toda la actividad artística—, sino “un *modo de ser*

⁴¹ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, (edición de E. Inman Fox), Castalia, Madrid, 1987, p. 144.

hombre que los hombres, a veces, ejercitan” (VIII, 490). En un texto de 1946, apunta que “el arte es juego, diversión, ‘como si’, farsa” (VII, 489), siendo ésta “una dimensión constitutiva, esencial de la vida humana [...] un lado imprescindible de nuestra existencia” (VII, 466). Y esto permite escapar del mundo ordinario a otro extraordinario donde se descansa de las urgencias, del permanente hacer, de la vida cotidiana. Donde se suspende el tiempo con sus atosigantes y graves exigencias de situarse en él, para situarse en un mundo donde el creador como el espectador se dejan llevar por las relaciones internas de la obra. Al liberarse del peso del cuidado por la subsistencia, la vida se torna *leve*, porque el arte divierte y libera. En 1925, escribe: “Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas” (III, 382). Y es que el artista es tanto el productor como el contemplador que goza adecuadamente de la obra de arte (Cfr. II, 550).

Entre los dos tipos de vida del hombre hay una radical oposición. En la vida ordinaria se aspira a realizar, en una determinada circunstancia, el proyecto vital íntimo. Sin embargo, la vida extraordinaria se caracteriza por la desrealización. Para puntualizar un poco más, en la vida ordinaria, el sujeto que aspira a realizarse a sí mismo debe reconocer su propio yo, quién es él mismo; quiere hallarse *dentro* de sí mismo. En cambio, en la vida extraordinaria, y de la que la vida artística es parte, el sujeto quiere abandonarse, convertirse en otro, enajenarse (Cfr. VII, 483). Aspira no a reabsorber el mundo que le es dado, sino a duplicar el mundo creándose un trasmundo (Cfr. VII, 475). En la vida ordinaria, el hombre debe insistir en la continuidad de sí mismo, en una existencia unívoca. En la vida extraordinaria aspira a ser otro (Cfr. VII, 495), aspira a desrealizarse, y para ello recurre a la ambigua *metáfora*, al ser como o cuasi-ser que ésta implica, porque la metáfora es el núcleo de la creación artística, aunque dicha oposición debe ser sometida a la dialéctica de la integración. Según Ortega, el hombre *es* continuidad:

La continuidad es el fecundo contubernio o, si se quiere, la cohabitación del pasado con el futuro [...] y cuando discontinúa y en la medida en que discontinúa es que deja transitoriamente de ser hombre, renuncia a ser sí mismo y se vuelve otro —alter— [...]. Conviene, pues, poner a éstas radicalmente término y que el hombre vuelva a ser sí mismo, o como suelo decir, con un estupendo vocablo que sólo nuestro idioma posee, que deje de alterarse y logre ensimismarse (VII, 444).

De persistir el estado de alteración se amenaza con imposibilitar la realización de su destino; por ello conviene que el hombre retorne a sí mismo, recupere su capacidad de ensimismamiento y renuncie a la alteración.

VERDAD Y PERSPECTIVA

Silver señala la atención que debió ejercer sobre Ortega y Gasset la aspiración fenomenológica a acceder a las cosas mismas, superando la distinción kantiana entre fenómeno y noúmeno.⁴² A este mismo respecto, cabe mencionar que el mismo autor se hace solidario de la pretensión fenomenológica de liberarse de presupuestos colocándose delante de las cosas mismas (Cfr. VII, 201). Asimismo rechaza sin paliativos el misticismo, que pretende acceder a la verdad por medios no cognoscitivos (Cfr. I, 198). Además, se pretende haber ganado para la reflexión un fenómeno hasta entonces sorprendentemente *desatendido* por lo menos en la forma de abordarlo por él propuesta. Se trata del fenómeno vida real humana (Cfr. VII, 274), que quiere abordar en forma *sistemática*. En las *Meditaciones del Quijote* escribe: “Vida individual, lo inmediato, la circunstancia, son diversos nombres para una misma

⁴² Philip W. Silver, *op. cit.*, p. 71.

cosa: aquellas porciones de la vida de que no se ha extraído *todavía* el espíritu que encierran, su *logos*” (I, 320).

Por otro lado, aparece el término sistema tal como lo expresa en 1947, refiriéndose sin duda a su propio empeño, “para que sea posible un pensar fenomenológico sistemático hay que partir de un fenómeno que sea él por sí sistema. Este fenómeno sistemático es la vida humana y de su *intuición* y *análisis* hay que partir (VIII, 273). Un fenómeno aparecerá con mayor claridad si se tiene en cuenta las relaciones que le afectan “si seguimos atendiendo a un objeto éste se irá fijando más porque iremos hallando en él más reflejos y conexiones de las cosas circundantes. El ideal sería hacer de cada cosa *centro* del universo” (I, 351). Surge así el objetivo epistemológico: “no contentarse con las cosas según ellas se nos *presentan*, sino buscar tras ellas su ‘ser’ ” (VII, 312). Pero el ser de las cosas no existe en forma sustancial, sino funcional y relacional, lo que ha de entender por *ser* en cada fenómeno, y especialmente en la vida humana; es su *estructura*, la que permite el orden e inteligibilidad de los fenómenos (Cfr. VI, 14). El análisis de las relaciones en las que un fenómeno participa exige analizar el todo, estructura o sistema en el que se halla. Una parte sólo es lo que es en relación con el todo al que pertenece (Cfr. VIII, 505). Se quiere descubrir lo que cada parte representa en el conjunto de la obra, lo que es relevante tanto para estudiar una determinada producción artística, la trayectoria de un artista, como el carácter de un período o de una corriente (Cfr. VII, 569).

Analizar consiste en explicar el origen de un fenómeno desde su interior. En un artículo de 1911, afirma que los hombres “tenemos el mundo metido en cajones; somos animales clasificadores” (II, 51). Empero, con la clasificación apenas comienza el análisis de los fenómenos. Y refiriéndose a la tarea del historiador del arte, afirma que se limita a definir géneros y a seriar cronológicamente los tipos estilísticos, es decir, se condena a ver “las formas *desde fuera*, no entra en su génesis y no explica por qué han surgido” (VIII, 501). Por el contrario, la pretensión orteguiana consiste en

estudiar los fenómenos adentrándose en su núcleo, en su centro y, por tanto, en estudiar los fenómenos *desde dentro* de sí mismos, en su ejecutividad. En el caso de las creaciones humanas, como lo artístico, debe procurarse el desvelamiento de la *intención* del autor, *v. gr.*, averiguar para qué se pinta. Cuando se explica el fenómeno en forma relacional, no hay:

[...] mera descripción, sino explicación. No se miran ya las formas desde fuera de ellas, sino, al revés, partiendo de su aspecto que es su externidad, se entra dentro de ellas reconstruyendo su génesis, asistiendo a su concepción y nacimiento; en suma, comprendiéndolas en su intimidad (VIII, 501).

Este planteamiento es una constante en Ortega y Gasset, quien ve en las artes, especialmente en las plásticas, mayores facilidades que en otros aspectos de la vida humana para lograr la correcta interpretación.⁴³

Para la estética orteguiana, ver los fenómenos no desde su exterioridad, sino desde su *interioridad*, implica trazar su génesis, su dinamismo, la actualización de sus potencialidades. “Esta intimidad súbita en que la obra de arte nos pone con las cosas proviene de que nos hace asistir a su generación” (II, 175). Varias obras de arte —por ejemplo las literarias, pictóricas, etc.— son realizadas en un período accesible a una vida humana, lo que facilita su intelección, ya que se comprende una situación “cuando la vemos *surgir* necesariamente de otra anterior” (III, 154). Esto es esencial, es decir, cuanto más claramente se entienda el surgir de algo, viéndolo *in statu nascendi*, mejor se alcanzará a comprenderlo. Por ejemplo, la pintura impresionista. Sin embargo, la apelación a la interioridad lo es también a un rasgo *asistemático* que se da precisamente en el fenómeno *sistemático*:

⁴³ Para poner algunos ejemplos, este tipo de estudio es el que Ortega pide sobre Goethe (IV, 395-402) o sobre Goya (VII, 555).

Una vida mirada así, desde su intimidad, no tiene ‘forma’. Nada visto desde su dentro la tiene. La forma es siempre el aspecto externo que una realidad ofrece al ojo cuando la contempla desde fuera, haciendo de ella mero objeto. Cuando algo es sólo objeto, es sólo aspecto para otro y no realidad para sí. La vida no puede ser mero objeto porque consiste precisamente en su ejecución, en ser efectivamente vivida y hallarse siempre inconclusa, indeterminada. No tolera ser contemplada desde fuera: el ojo tiene que trasladarse a ella y *hacer de la realidad misma su punto de vista* (IV, 402).

Ortega entiende por *problema* “la presencia de una contradicción que exige ser allanada” (VII, 562). En su artículo *Adán en el Paraíso* (1910), considera la condición problemática del hombre, la vida humana como un fenómeno sistemático que desde distintas facetas del saber han dividido —la ciencia, la moral y el arte. Y es que el problema de la vida humana parece surgir de uno de sus rasgos inevitables, el de que “toda realidad humana —y no conocemos otras— es limitada” (VII, 511). La historia humana debe ser aclarada en su conjunto, y que ningún ser particular puede contar la historia universal. De igual modo, la necesidad inexorable de elección hace que ningún ser humano pueda realizar todas sus potencialidades, esto es, la condición problemática del hombre que está en el límite impuesto por su propia finitud.

Otro elemento es la necesidad de enfocar el problema por tratar, que él mismo denomina el *mecanismo de la atención*, que es absolutamente indispensable en cualquier estudio teórico. En rigor, nunca hay posibilidad de obtener contemplación pura, rigurosa, objetiva, puesto que la atención constituye un *a priori* psicológico que modela y jerarquiza la realidad según preferencias. A juicio del autor, sólo se conoce bien lo que interesa (Cfr. III, 405). El proceso cognoscitivo no se da entre un sujeto y un objeto abstractos, sino también en una coexistencia entre el yo y las cosas. En ese sentido, se justifica la subjetividad latente en el mecanismo de la atención, ya que

entre la pura contemplación y el urgente *interés*, está la perspectiva de atención (Cfr. III, 406), la que organiza nuestra conducta contemplativa.

Ortega realiza una dialéctica real, una *dialéctica* en la que “es la cosa misma la que va empujando el pensamiento y obligándole a coincidir con ella” (III, 453), y no a la inversa. Se trata “de una trayectoria en que cada paso nos obliga a dar el siguiente con dialéctica necesidad. Esta dialéctica no es de conceptos, sino real; no es del *logos*, sino de la cosa misma” (VIII, 504). Así se pretende superar el idealismo —hegeliano— subyacente en el texto de las *Meditaciones del Quijote*, y en el que se defendía que lo que tiene que hacer el meditador es extraer el directivo y lejano *logos* a partir de la inmediatez de las circunstancias (Cfr. I, 320); de esta forma el pensamiento tiene que profundizar dejándose llevar por las cosas, si bien sin renunciar a la hipotetización e interpretación de la realidad. Valga como ejemplo de lo anterior, lo que dice de los cuadros de Velázquez (Cfr. VIII, 504), los que analiza no desde la distancia que impone a la reflexión su uso instrumental —su *ser para*— pensar otra cosa distinta al cuadro, sino adentrándose, enmarcándose, empastándose en su propio ámbito; es decir, la reflexión debe combinar la distancia que exige toda contemplación con la proximidad que la obra artística hace posible.

La dialéctica real brinda por resultado *ideas*, ya que mediante éstas la mente se relaciona con las cosas, pensándolas; “pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad” (III, 375). Y en 1946, afirma:

Por tanto, el ser de una cosa está siempre dentro de la cosa concreta y singular, está cubierto por ésta, oculto, latente. De aquí que necesitemos des-ocultarlo, descubrirlo y hacer patente lo latente. En griego estar cubierto, oculto, se dice *lathein*, con la misma raíz de nuestro latente y latir [...]. Cuando logramos sacar claramente a la luz el ser oculto de la cosa decimos que hemos averiguado su verdad. Por lo visto, averiguar significa advenir, hacer manifiesto algo oculto, y el

vocablo con que los griegos decían 'verdad' —*alétheia*— resulta significar lo mismo: *a* equivale a *des*; por tanto *alétheia* es des-ocultar, des-cubrir, des-latentizar [...]. La noción que nos entrega el ser, la verdad de una cosa, es su Idea (VII, 446-447).

Ortega no quiere recaer en una noción del ser como algo sustancial, fijo y desvinculado del sujeto. El ser de una cosa, lo que algo es, no se obtiene una cosa, sino un esquema intelectual “constituido siempre por el papel que la cosa representa en la vida, por su significación intravital.”⁴⁴ Uno de los conceptos más importantes dentro de su epistemología es el de *perspectiva*. En *Adán en el paraíso* había desvelado como un error el supuesto sustancialista del realismo pictórico, ya que no existe “esa supuesta realidad inmutable y única con quien poder comparar los contenidos de las obras artísticas: hay tantas realidades como puntos de vista” (I, 475). La categoría de sustancia está siendo sustituida por la de relación; el yo coexiste con las circunstancias.

Encuentra en la vida humana como realidad radical la posibilidad de superar tanto el realismo —que intenta pensar las cosas independientemente del sujeto— como el idealismo —que pretende reducir las cosas a contenidos de conciencia. En las *Meditaciones del Quijote* afirma que “el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva” (I, 321). De esta manera, Cerezo señala: “Un perspectivismo ontológico o de la realidad, según los modos objetivos e históricos de su expresión o manifestación, en cuya pluralidad intersubjetiva se va descubriendo la verdad del todo.”⁴⁵

La intersubjetividad es, epistemológicamente, indispensable porque como escribe en 1916, “la realidad, precisamente por serlo y hallarse fuera de nuestras mentes

⁴⁴ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, *op. cit.*, p. 157.

⁴⁵ Pedro Cerezo Galán, *La voluntad de aventura. Aproximación crítica al pensamiento de Ortega y Gasset*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 110.

individuales, sólo puede llegar a éstas multiplicándose en mil caras” (II, 19). Y es que la vida es, ante todo, multilateralidad (Cfr. VII, 475). Sin embargo, el individuo⁴⁶ tiende a percibir las cosas de forma unilateral, ése es, quizá, el gran límite de la vida humana, el poder contemplar la realidad sólo sino desde sus peculiares e inevitablemente limitadas perspectivas. Resulta que “la humanidad sólo ha ido viendo el universo trozo a trozo” (III, 407), en consecuencia, en forma limitada, ya que cada perspectiva es siempre una parte y nunca el todo. Pero las partes no se comprenden sino en relación con el todo; así habrá que concluir que también la contemplación de la realidad es necesariamente limitada. Sin embargo, la realidad no es independiente de la existencia de los sujetos que la viven, de tal manera que el todo del que se habla es una abstracción que necesita de las partes que inducen a pensar en él (Cfr. I, 331). No se trata de que exista una realidad en sí, que los individuos sólo puedan captar desde lados diferentes y difícilmente conocibles, sino que, como afirma Marías, “la realidad sólo existe como tal perspectivamente.”⁴⁷ De ahí que “lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra. Somos insustituibles, somos necesarios” (II, 19).

La tarea por emprender es la de *integrar* las diferentes perspectivas, sea cual sea el ángulo que se maneje; complementación de las perspectivas sensoriales e intelectuales, “miramos con los conceptos” (I, 358); de los visuales, intelectuales y valorativos (Cfr. II, 19); de los sujetos, de sus perspectivas históricas, epocales o lingüísticas. Sobre este último punto, se aclara:

Todo decir es deficiente —esto es, nunca logramos decir plenamente lo que nos proponemos decir. La otra ley, de aspecto inverso, declara: Todo decir es

⁴⁶ Ortega entiende, a veces, por tal sea a un sujeto, a un grupo o a una época (III, 202).

⁴⁷ Julián Marías, *op. cit.*, p. 376.

exuberante —esto es, que nuestro decir *manifiesta* siempre muchas más cosas de las que nos proponemos e incluso no pocas que queremos silenciar (VIII, 493).⁴⁸

Asimismo, parece evidente que la noción de perspectiva debe ser puesta en relación con la distinción orteguiana entre creencias e ideas. Las perspectivas que se obtienen desde unas u otras han de ser necesariamente distintas; es decir, son distintas las perspectivas que se tienen cuando se habla desde nuestras creencias o desde nuestras ideas, así como que el que algo pase de ser creencia a ser idea o viceversa supone una alteración de las perspectivas visual, intelectual y valorativa (Cfr. II, 19).

De la coexistencia del yo y de las cosas, afirma que “la perspectiva es el orden y forma que la realidad toma para el que la contempla” (III, 236). Marías ha señalado que la realidad consiste en interpretaciones realizadas desde diferentes perspectivas vitales.⁴⁹ Puede decirse que “la perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de su deformación, es su organización” (III, 199). La realidad que reabsorbe y supera la distinción entre subjetivismo y objetivismo es, gracias, al concepto de perspectiva (Cfr. III, 233).

La posición perspectivista sostiene también que “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” (II, 19). La comprensión de tales planos permitirá “una perspectiva íntegra, con primero y último plano” (II, 608). Este aspecto está muy presente en la obra orteguiana, pero no ha sido atendido suficientemente, e, incluso, hay dificultad en la bibliografía. La respuesta a estas cuestiones parece depender del modo en que aparecen a distintos sujetos distintos tipos de realidades.

⁴⁸ Nota a pie de página del mismo autor: “No, pues, que el decir diga más de lo que dice, sino que manifiesta más. Manifestar no es decir. El mundo sensible es, por excelencia, lo manifiesto y, sin embargo, no es ‘lo dicho’, antes bien es lo inefable” (VIII, 493).

⁴⁹ Julián Marías, *op. cit.*, p. 324.

La captación de la jerarquía de los planos se dificulta cuando se refiere a las cosas corpóreas, ya que éstas nunca pueden ser contempladas de forma íntegra; asimismo, se facilita dicha captación cuando se alude a realidades como las entidades irreales, los valores, puesto que éstos son independientes de su captación (*Cfr.* VI, 315-335). Hay cierta ambigüedad cuando se menciona los hechos sociales como los hechos (*Cfr.* III, 38), u hombres (*Cfr.* IV, 146).

En *Ideas sobre Pío Baroja*, publicado en 1916, dice que las obras de arte se someten a dos tipos de ordenaciones o jerarquías: “una, según sus rangos objetivos; otra, según nuestra personal preferencia. Y ambas son perfectamente confortables cuando se tiene en cuenta la dualidad de planos en que se realizan” (II, 100).

La realidad presenta y la jerarquía de planos que en ella cabe advierte el polo objetivante. Pero éste, al indicar siempre a un sujeto, encuentra su complemento en el polo subjetivante de la inevitable y distinta *acomodación* que cada tipo de realidad exige a los hombres. En 1925, Ortega pone como ejemplo la dificultad de la novela histórica, y escribe: “[...] cada horizonte exige una acomodación distinta de nuestro aparato visual” (III, 411), y que la dificultad de ese género consiste en conciliar sus contrapuestos horizontes.

La teoría del conocimiento se aproxima a una reconstrucción conjetural del mundo en la que es posible contrastar los hechos con diferentes hipótesis de explicación. “El hombre de ciencia tiene que estar constantemente ensayando sus propias verdades. Éstas sólo son verdades de conocimiento en la medida en que resisten toda posible duda” (V, 407), en sentido análogo, cabe comentar un texto en el que parece resumir su posición futura:

Tal es la presencia de estos nuevos sonidos, tales son como meras impresiones.

Pero yo, al escucharlos, no me he detenido a describir —según aquí he hecho— su

simple presencia. Sin necesidad de deliberar, apenas los oigo los envuelvo en un acto de interpretación ideal y los lanzo lejos de mí: los oigo como lejanos (I, 334).

Es decir, a la vez reconoce y proyecta una estructura, que sin el hombre no habría, sino que es de la realidad. La realidad en cuanto perspectiva está dotada de unas características estructurales, por tanto no obsta para ser interpretada pluralmente desde distintas perspectivas, un ejemplo es la metáfora del bosque presente en las *Meditaciones del Quijote* (Cfr. I, 330).

Para resumir los puntos más relevantes sobre la noción de perspectiva, puede decirse, primero, que supone ordenación y estructuración de la realidad, es decir, que no existe una realidad simple, absolutamente cerrada sobre sí, sino que esa realidad se da como desplegada en mil caras o haces (Cfr. II, 19), de modo que si bien la multiplicidad sólo existe como enraizada en la unidad, ésta no puede configurarse sino como explicitada en aquélla; segundo, que tiene que ver con la interpretación de la realidad, consistente en que cada dimensión de la realidad está intrínsecamente relacionada con las demás —y por tanto todas y cada una de ellas está enraizada en la realidad— la captación de cada una de ellas en un ejercicio de visión remite a otras en proceso interminable, cuyo sentido, sin embargo, es la detección de la realidad misma bajo una de sus formas. El conocimiento siendo fragmentario y limitado, posee el sentido unitario que le confiere el ser expresión de la realidad misma; tercero, que hace relevante, desde un punto de vista cognoscitivo, a cada sujeto; es decir, la captación de una dimensión de la realidad remite a otra diferente, y puesto que la perspectiva está siempre individualizada y, por tanto, es también diferente de las demás, la presencia de la realidad exige que se conjunten todos los puntos de vista en un intento de reconstruir la realidad misma. Se afirman, en grado sumo, la más estricta individualidad del punto de vista y la más vasta corresponsabilidad acerca de lo que, en definitiva, deba ser el sentido, la realidad y la verdad, “el punto de vista

individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad" (II, 18); y cuarto, que la multiplicación de puntos de vista favorece una ulterior y una siempre abierta integración de perspectivas que dota a la vida humana de una fuente de aumento existencial, de mayor riqueza. "En vez de disputar, integremos nuestras visiones en generosa colaboración intelectual, y como las riberas independientes se aúnan en la gruesa vena del río, compongamos el torrente de lo real" (II, 19).

MODOS DE LA MIRADA Y FORMAS DE LA PERCEPCIÓN

Hay tres formas de percepción, tres formas en las que los objetos se nos presentan bien como *presencia*, presentes, bien como *ausencia*, ausentes, o bien como *alusión*, menciones. Estos serían, en definitiva, tres modos de relacionarse con los objetos (Cfr. I, 333-335). Pese a la evolución de la teoría orteguiana, estas tres formas de relación son tenidas en cuenta por él hasta sus últimos escritos. Esta distinción es clave para entender el objeto artístico.

a) *Forma de presencia*. Presencia será la forma de conciencia en la que se presenta mediante impresiones sensibles un objeto en tanto que materialidad. Los seres reales, visibles y tangibles, materiales, cósmicos que aparecen en la cotidianidad sensible, son percibidos sensorialmente, son presentes. Es presente, al menos, en primera instancia o con peculiar inmediatez, lo material, porque, a veces, lo que está presente en la conciencia puede no referirse a algo sensible —al propio pensamiento, por ejemplo. La presencia del objeto no podría reducirse a presencia de lo sensible —como sería la posición del positivismo. "Serme algo presente es, en alguna manera, tenerlo en mí, pensarlo" (VII, 368), sea visto, oído, ideado o imaginado.

Esta forma de percepción en estética es muy importante. Orringer señala que Ortega recoge de Cohen la idea de que la pintura tiene una tendencia hacia el retrato en la medida en que se afana por captar y representar lo individual en tanto que individual.⁵⁰ Dicha forma de percepción tiene su pro y su contra. Lo conveniente está en la medida en que el objeto sensible se hace evidente de forma material; sin embargo, el inconveniente es que se invierte la jerarquía entre lo esencial y lo secundario. Él mismo extiende esto a la concepción mediterránea de la realidad, por ejemplo: “para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su *presencia*, su actualidad: a las cosas, preferimos la sensación viva de las cosas” (I, 348). Que algo sea presente equivale a que sea sensible, lo que se revela como *superficial*, esto es, como de escaso valor cualitativo en la medida en que remite a su ser en bruto falto de forma construida humanamente, reacio a someterse a la idea. Se trata de:

La bárbara, brutal, muda, insignificante realidad de las cosas [...]. Mas la realidad es un simple y pavoroso ‘estar ahí’. Presencia, yacimiento, inercia. Materialidad [...]. La impresión es informe y acentúa la materia —raso, terciopelo, lienzo, madera, protoplasma orgánico— de que están hechas las cosas (I, 387).⁵¹

No obstante, en la percepción como presencia se hace presente la sensación viva (Cfr. I, 348) de las cosas; y en ese sentido, la forma de presencia tiene una gran *intensidad*, una intensidad que es el puente que le interesa en su estética.

En líneas superiores se dice que la materialidad sensitiva carece de forma construida humanamente. Por el contrario, las formas artísticas son formas construidas por los hombres que se hacen presentes a través de los sentidos. En 1946,

⁵⁰ Nelson R. Orringer, *op. cit.*, p. 67.

⁵¹ Precisamente, un mediterráneo, Joaquín Sorolla, sería representante de esa corriente que une, a juicio del filósofo, superficialidad y materialidad.

asienta que el “*teatro es por esencia presencia*” (VII, 456). De esta manera, se puede precisar la singular *transformación* que acaece en las artes, dado que éstas son una forma de percepción sensible —y con ello, intensa—, pero construida. De ahí que el orbe estético ofrezca una experiencia, no meramente material, sino espiritual; no en bruto, sino creada, y en la que se abren las puertas a trascender la superficialidad. Estos rasgos aparecen en *Ideas sobre la novela* (1925), donde hace consistir precisamente en la presencia el *criterio* para diferenciar la buena de la mala pintura y donde, además, se expresan las tres formas de percepción:

En la buena pintura, el objeto que ella representa se halla, por así decirlo, en persona, con toda la plenitud de su ser y como en absoluta presencia. En el chafarrinón, por el contrario, el objeto no está presente, sino que hay de él en el lienzo o tabla sólo algunas pobres e inesenciales alusiones. Cuanto más lo miremos, más clara nos es la ausencia del objeto (III, 390).⁵²

En *Adán en el Paraíso*, su primer estudio largo de estética traza una jerarquización ontológica de la realidad. En el arte, las cosas revelan su ser con mayor vigor que en la realidad espontánea, en la cotidiana y, en la ciencia. El arte se acerca a las cosas de un modo completamente diferente de como lo hace la ciencia, que tiene métodos de abstracción y generalización; el del arte es de individualización y concreción. El hecho es que se trata de dimensiones completamente diferentes. “Las piedras del Guadarrama no adquieren su peculiaridad, su nombre y ser propio en la mineralogía, donde sólo aparecen formando con otras piedras idénticas una clase, sino en los cuadros de Velázquez” (I, 484). La mineralogía no expresa parcialmente el ser de las piedras concretas como las del Guadarrama, no lo expresa en absoluto. Ante unas

⁵² La obra de arte *maestra* muestra plenamente no sólo la intención de su creador, sino que, incluso, va más allá de éste, es decir, es puente hacia el porvenir. En cambio, una obra de arte *mediocre* no es puente, y pareciera llevarnos hacia atrás, hacia lo ya tantas veces visto o dicho.

pedras pintadas por Velázquez, alguien dotado de sensibilidad puede advertir: “éstas son las pedras del Guadarrama.” Con anterioridad a la visión del cuadro, sabía de esas pedras, pero no tenía una noción precisa de ellas, se la proporciona, ahora, el artista. De ahí que Ortega diga que adquieren su peculiaridad, y ciertamente la tienen, pero está como pérdida y envuelta en la indeterminación en medio de tantas otras cosas. Sólo el artista es capaz de recrearla, de sacarla de esa indeterminación, ponerla ante nuestros ojos y, a la vez, de suscitar en nosotros la percepción de la singularidad de las cosas.

Las buenas obras de arte se caracterizan por la presencia, en cambio, las ciencias por la alusión, mención, mediante conceptos. De ahí que no hay “manera de aprisionar en un concepto la emoción de lo bello que se escapa por las juntas, fluye [...]. Que frente a la obra de arte no satisfaga nunca la observación estética” (I, 477). Las obras artísticas se aparecen bajo la forma de presencia; la ciencia se aparece bajo la forma de alusión.

b) *Forma de ausencia*. Algo aparece como ausente; se trata de que algo no esté presente, sino representado. Como escribe él mismo en relación con las artes, lo que en un cuadro —al menos en los figurativos— se representa está sin estar (Cfr. II, 310); esto es, no hay pedras propiamente dichas en algunos cuadros de Velázquez, sino que están en ellos representados. Lo mismo ocurre con los personajes puestos en escena, que se presentan sin estar de hecho, son representados como ausentes. A esta forma de conciencia pertenecen la reminiscencia y la imagen (Cfr. II, 64). Y es que está implícito lo siguiente: en la obra de arte los objetos se presentan como ausentes. En la obra de arte se hacen intangiblemente presentes las cosas y también otros objetos irreales: las imágenes y las cualidades o valores estéticos positivos y negativos (Cfr. VI, 334).

Hay seres reales y seres irreales, hay objetos que no son cosas. Por tanto, la distancia al objeto en cuanto ausencia significa que aquello en que está *focalizada* la

percepción no es nada que se presente como cósmico, como real. En la representación artística se percibe —representados— seres ausentes, los que son vividos como *seres irreales*, es decir, virtuales. Seres que sólo se hacen presentes en tanto que metáforas, que *como si*. Se presentan como sensibles, como cosas irreales; se hace posible el paradójico estar sin estar al que frecuentemente se refiere Ortega. Además, al ser irreal en cuanto se encuentra en las artes, el *estar sin estar*, es decir, cuando algo se hace presente como cosa irreal —como cuadro, personaje, etc.— se trata de la presencia de una ausencia, se coloca en situación de convertirse en *espectáculo*, es decir, en “objeto para un contemplador” (IV, 416), agrega en ese mismo párrafo, “lo real no es nunca *species*, aspectos, espectáculo” (IV, 416).

Esta forma de percepción de ausencias vale para la imagen y para los recuerdos. Es importante precisar que la percepción de una ausencia es un peculiar tipo de *ejecución del ser*, es decir, ejecutar lo ausente haciéndolo así presente, *v. gr.*, el recuerdo a través de fotografías o dibujos trae esas realidades “imaginariamente junto a nosotros, las revivimos” (II, 159).⁵³ Haciendo mención de la proximidad que la traducción de la palabra griega εἶδος (*eidos*) tiene en castellano, imagen o idea, Ortega recuerda que es una forma de idealizar. Vivir de imágenes, recordadas, anticipadas, inteligidas será, por tanto, idealismo.⁵⁴

El estar sin estar no se da sólo en las artes plásticas, como dice en 1915, ya en su *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914), señala como característico de la narración el hacer ausente lo presente. “La narración hace de todo un fantasma de sí mismo, lo aleja, lo traspone más allá del horizonte de la actualidad. Lo narrado es un ‘fue’. Y el fue es la forma esquemática que deja en el presente lo que está ausente, el ser de lo que ya no es” (VI, 256). En el mismo sentido escribe que “la poesía es, ante todo, una

⁵³ En 1917, Ortega introduce un concepto, la *reviviscencia*, que será objeto, en 1946, de su artículo *La reviviscencia de los cuadros*.

⁵⁴ Enrique Lafuente Ferrari, *Ortega y las artes visuales*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 206.

valerosa fuga, una ardua evitación de realidades” (IV, 483). Años más tarde, hablará del proceso inverso, es decir, presentar lo ausente, como algo característico de la *narración* y, por supuesto, la literaria. En efecto, “toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas” (III, 391).

Las artes tienen una peculiar forma de ser ejecutivo consistente en la presentación de lo ausente por medio de una representación virtual, irreal. El objetivo fundamental del artista es el de presentar lo ausente; de ahí que dos errores quedan al descubierto: en primer lugar, que presentar lo presente es una reiteración, por lo que la oposición de él mismo a que en las artes se hagan copias, justifica que sean aburridas redundancias. En segundo lugar, no se trata de aludir mediante conceptos lo ausente, sino de patentizarlo; por ejemplo, en el caso de los literatos, “el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes” (III, 391).

Por último, en esta forma de presentación de lo ausente parece modificar el *estado* del hombre en sintonía con ese ser metafórico que, según Ortega, es el hombre dado que en este tipo de percepción, lo presente “parece desalojar de la conciencia todo nuestro yo actual y sustituirlo por una época pasada de nosotros mismos, que torna a la existencia como un audaz resucitado” (II, 161).

El concepto de ausencia es manejado abundantemente por el autor en diversos textos. “La presencia de lo ausente” (IV, 163) se encuentra en distintos ejemplos, como le sucede al místico (*Cfr.* VI, 17) con Dios, es decir, “el que es presente precisamente como ausente” (VII, 145) o, más claramente, en *La rebelión de las masas*, la “ausencia de los mejores” (III, 121), en la mentalidad de las muchedumbres. Éstos son algunos ejemplos en que se trata de meros juegos de palabras, sino de una forma de percepción de la realidad.

c) *Forma de alusión*. Se refiere a “la inteligencia de las palabras” (II, 65), es decir, a la alusión mediante *conceptos*; las palabras, los conceptos se limitan a mencionar o aludir a algo sin presentárnoslo como cosa ni como ausencia.

Ortega y Gasset manifiesta continuamente su impresión con respecto de las palabras, ya que éstas son mera alusión: “El idioma alude, meramente, a la intimidad, no la ofrece” (VI, 255), y “el nombre directo denomina una realidad” (IV, 483), sin dárnosla ni presentárnosla. Pero a él le interesan, sobre todo, los conceptos con pretensiones teóricas, aunque siempre dentro de un enfoque relacional, en términos de cuál función cumplen “[...] los conceptos son siempre una mediación entre las cosas y nosotros” (I, 543). “Es necesario que pongamos una distancia entre lo que nos rodea inmediatamente y nosotros, para que a nuestros ojos adquiera sentido” (I, 321). Los conceptos tienen logros y límites; su logro máximo es otorgar significación, su límite o insuficiencia es ser esquemáticos. Sin embargo, en su esquematismo consiguen cumplir su misión, aclaran la vida, le dan profundidad y sentido. El caso inmediato del ser de los conceptos lo ofrece el lenguaje ordinario, el caso elevado, la ciencia como sistema de conceptos.

La alusión no quiere hacer presentes o ausentes los objetos ni las cosas, quiere reemplazarlas. “A la ciencia no le importan las cosas, sino el sistema de signos que pueda sustituirlas” (III, 392). En *Adán en el Paraíso*, escribe:

La ciencia nos ofrece sólo leyes, es decir, afirmaciones sobre lo que las cosas son en general, sobre lo que tienen de común unas con otras, sobre aquellas relaciones entre ellas que son idénticas para todas o casi todas [...]. La ciencia convierte cada cosa en un caso, es decir, en aquello que es común a esta cosa con otras muchas. Esto es lo que se llama abstracción: la vida descubierta por la ciencia es una vida abstracta, mientras, por definición, lo vital es lo concreto, lo incomparable, lo único. La vida es lo individual (I, 482).

En las *Meditaciones del Quijote* le dedica al concepto, el capítulo décimo de la meditación preliminar en el que insiste en su carácter relacional. Los conceptos esquematizan aquello a lo que se refieren, dan sus límites, es decir, no los objetos, sino las relaciones existentes entre ellos. Lo que el concepto muestra son las relaciones entre los objetos. Defiende aun —en este ensayo— la superioridad de los conceptos sobre las impresiones:

Ahora nos interesa notar que si la impresión de una cosa nos da su materia, su carne, el concepto contiene todo aquello que esa cosa es en relación con las demás, todo ese superior tesoro con que queda enriquecido un objeto cuando entra a formar parte de una estructura. Lo que hay entre las cosas es el contenido del concepto. Ahora bien, entre las cosas hay, por lo pronto, sus límites (I, 351).

Esta forma de percepción, la alusión, no son las cosas, sino relaciones, no objetos, sino límites. Ortega vislumbra la ejecutividad propia de los conceptos como la de un vaciado en materia espectral (*Cfr.* I, 352). En 1925, anota frente a la superioridad de los conceptos sobre las cosas, que “entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea” (III, 375), o bien, castigando su posición objetivista, las ideas son meros esquemas subjetivos (*Cfr.* III, 376). Sin embargo, la posición que permanece a lo largo de la obra orteguiana es la de que si bien los conceptos no son la vida, los esquemas que proporcionan permiten profundizar en ella aclarándola y dotándola de sentido; es decir, los conceptos estructuran la vida. El estudio de tales límites es labor del filósofo, porque maneja conceptos, mientras que las impresiones de las cosas huyen fugaces; el concepto las detiene. Los conceptos ayudan a poseer las cosas, porque constituyen “el verdadero instrumento u órgano de la percepción y apresamiento de las cosas” (I, 353). Así, la

alusión, la mención, la conceptualización son formas de percepción. En este sentido, se adjudica a los conceptos un tinte irreal, al que comúnmente llama fantasmagórico. En 1914, escribe: “[...] no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea —es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo” (VI, 254).

En el *Ensayo de estética a manera de prólogo* dice que cuando se ofrecen imágenes o conceptos *de algo* se hurta “el verdadero ser” (VI, 252) de ese algo, es decir, su ser real, material. Éste es el límite negativo del concepto. El límite positivo consiste en una forma de ser funcional, pues más allá de la materialidad de las cosas se necesita conocer su sentido (Cfr. I, 351). Un sentido que da profundidad (Cfr. I, 349). Los esquemas trazados por los conceptos son capaces de hacer el mundo diáfano, que posibilita que la conciencia domine sobre las imágenes, y que se llegue en claridad interpretativa del filósofo, y a la de la cultura, destinada a iluminar el arte, la ciencia, la política. El simple uso del intelecto consiste en contemplar la realidad a través de conceptos (Cfr. IV, 235).

En 1943, sostiene que los conceptos permiten a los hombres la mayor iluminación de la vida que les es posible (Cfr. VIII, 490). Del ser real sólo se capta porciones, trozos; en cambio, “sólo la visión mediante el concepto es una visión completa; la sensación nos da únicamente la materia difusa y plasmable de cada objeto; nos da la impresión de las cosas, no las cosas” (I, 354). De esta manera, las insuficiencias, los límites del concepto encuentran su paliativo, pues ciertamente “no todo es pensamiento, pero sin él no poseemos nada con plenitud” (I, 354). En 1932, y dando un mayor peso a lo vital, matizará las virtudes de la conceptualización porque, “al hablar, al pensar, nos proponemos aclarar las cosas, y esto obliga a exacerbarlas, dislocarlas, esquematizarlas. Todo concepto es ya exageración” (IV, 419).

Después de ciertas aproximaciones o preámbulos al pensamiento orteguiano, y para poder abordar el orbe estético, es necesario tener presente su voluntad

integracionista. Si bien, independientemente de la escala de aproximación que utilicemos —ámbito de los objetos sensibles, reales, de las ideas inteligibles, de los valores estimables— ningún fenómeno permanece aislado de los demás, porque “el ‘sentido’ de una cosa es la forma suprema de su coexistencia con las demás, es su dimensión de profundidad” (I, 351). No obstante, sucede que el horizonte de investigación se amplía, ya que para estudiar un determinado fenómeno se tiene también que estudiar sus relaciones, sus interconexiones, más cuando se es consciente de que:

El número de cosas que con igual derecho solicitan nuestra mirada es infinito. No habría más razón para que nos fijásemos en un punto más que en otro, y nuestros ojos, indiferentes, vagarían de aquí para allá, resbalando, sin orden ni perspectiva, sobre el paisaje universal, incapaces de fijarse en nada (III, 405).

Ortega, consciente de dicho problema, plantea un recurso metodológico, ya que para averiguar el sentido de las cosas conviene hacer de cada una de ellas, “[...] el centro virtual del mundo” (I, 351). Es decir, por un lado, el carácter de profundización: hay que ir de la periferia al centro, de la superficie al núcleo. Por otro lado, la investigación debe instaurar una ficción, porque al ser el mundo una trama en movimiento de relaciones, no hay tal centro, sino que éste lo es sólo virtualmente. La siguiente pregunta que se deduce de ello es: ¿y qué ocupa tal centro?, o como acostumbra a redactarlo él mismo ¿qué es la cosa tal o cual?; ¿qué es la cosa novela, teatro, arte, artista, cuadro, etc.? Si el autor considera que sus conclusiones al respecto son atinadas, entonces expondrá conceptualmente su estructura, es decir, la *idea* de tales cosas, los conceptos. Pero, para este proceder ha de emplearse aún otro requisito metodológico que el autor recurre a lo largo de toda su obra y que es de suma importancia para la comprensión de su filosofía. Situar algo en el centro supone

apartar otras cosas a los bordes. Toda investigación —y en todo caso la filosófica y más específicamente la estética— requiere aplicar de una manera consciente y constante un recurso metodológico: el mecanismo atención-distracción. Colocar algo en el centro de nuestra atención implica adoptar determinada *perspectiva*. La atención es una facultad jerarquizadora que organiza nuestra percepción de lo real en dos zonas: la de lo que atendemos y la de lo que desatendemos (*Cfr.* II, 338). Afirma:

La infinitud de los elementos que integran la realidad, el individuo, aparato receptor, deja pasar un cierto número de ellos, cuya forma y contenido coinciden con las mallas de su retícula sensible. Las demás cosas —fenómenos, hechos, verdades— quedan fuera, ignoradas, no percibidas (III, 198).

Y sólo se atiende a cierto número de ellos que se convierten en figura sobre un “fondo” del que destacan (*Cfr.* VII, 120). Sobre la dualidad atención-distracción, Silver señala que “la hermenéutica orteguiana es necesariamente genético-histórica.”⁵⁵ La atención-distracción vale tanto para el sujeto individual como para una determinada época. Debe estudiarse cómo llegaron las cosas a ser lo que son, es decir, explicar su génesis. Ésa es una de las causas por las que Ortega se empeña en estudiar las cosas *desde dentro*. Además, Silver señala cómo en seguimiento de Brentano y en oposición a Husserl, se niega a considerar la percepción como un fenómeno fundamentalmente receptivo, pues, existe también un ver activo conexas con las intenciones y los intereses, latentes o patentes del sujeto. Al respecto, en 1925:

Pero ahora advertimos que tras ella, como supuesto ineludible, funciona el mecanismo de la atención que dirige la mirada desde dentro del sujeto y vierte sobre las cosas una perspectiva, un modelado y jerarquía, oriundos de su fondo personal. No se atiende a lo que se ve, sino al contrario, se ve bien sólo aquello a

⁵⁵ Philip W. Silver, *op. cit.*, p. 149.

que se atiende. La atención es un *a priori* psicológico que actúa en virtud de preferencias efectivas, es decir, de intereses (III, 405).

El ser humano tiene la necesidad de orientarse entre el fluir de las impresiones y los conceptos que contribuyen a fijar en esquemas las cosas, y con ello darle un sentido. El mecanismo de la atención también tiene un carácter *a priori* en la conceptualización:

Se olvida demasiado la humilde perogrullada de que para ver hay que mirar, y para mirar hay que fijarse, es decir, hay que atender. La atención es una preferencia que subjetivamente otorgamos a unas cosas en perjuicio de otras. No se puede atender a aquéllas sin desatender éstas. Viene a ser, pues, la atención un foco de iluminación favorable que condensamos sobre una zona de objetos, dejando en torno de ella una zona de penumbra y desatención (III, 405).

Es importante apuntar que aquello a lo que desatendemos es sólo vida potencial (Cfr. V, 578). Esto es de sumo interés en el estudio del desarrollo de los sujetos y de las colectividades, dado a que lo que en un momento está desatendido puede pasar a ser atendido y viceversa. La mente humana tiene una capacidad limitada de considerar objetos (Cfr. II, 494), es decir, la atención es un mecanismo inevitablemente selectivo. Además, “la atención progresa mediante un sucesivo desplazamiento” (II, 709), esto es, la mente opera por fijaciones sucesivas de la atención sin poder permanecer anclado en una de ellas; al no ser una enfermedad mental. En su recorrido, la atención va ocupándose de sucesivos trozos de la realidad⁵⁶ y, por tanto, lo que era potencialmente objeto de la atención puede pasar a serlo en acto y viceversa; esto ocurre en cualquier fenómeno perceptivo que pueda considerarse.

⁵⁶ En su artículo *Arte de este mundo y del otro*, al contraponer las espiritualidades realista y gótica, se hace mención a que ambas se contentan circunscribiendo un trozo de vida y desdénando el que les es opuesto (Cfr. I, 188-189).

En *Estética en el tranvía* (1916), reconstruye cómo la mirada de un transeúnte iba fijándose en distintas partes del cuerpo de una mujer (Cfr. II, 36). Lo mismo ocurre en filosofía (Cfr. VI, 316), en historia de la pintura o en el ámbito de los valores, por lo que anota que es posible una:

Reconstrucción de la historia como proceso de descubrimiento de los valores. Cada raza, cada época, parecen haber tenido una peculiar sensibilidad para determinados valores, y han padecido, en cambio, extraña ceguera para otros [haciendo posible] fijar el perfil estimativo de los pueblos y de los grandes períodos históricos (VI, 330).

Hay ciertos desplazamientos:

Sin negar que se produzcan innovaciones radicales, puede decirse que los cambios históricos son principalmente cambios de perspectiva: lo que ayer ocupaba el primer plano de la atención humana, queda hoy relegado a un plano secundario, sin que por esto desaparezca totalmente (III, 123).

Se supera algo, conservándolo; lo superado permanece como fondo. Ortega abunda en las metáforas al hablar de foco mental, e indica que las facultades superiores del ser humano se hallan en juego. Por ejemplo, la *abstracción* puede ser entendida como la fijación de la atención que permite la separación mental de un rasgo de la cosa respecto del resto de rasgos con que aquélla se da inseparablemente (Cfr. VII, 165). Podría decirse que la atención, en cuanto resultado de la contextura psíquica (Cfr. XII, 443) de cada cual, es la condición de posibilidad del punto de vista que el sujeto adopta respecto de la realidad. Lo que denomina acomodación ocular puede extenderse tanto a fenómenos sensoriales como intelectivos.

En *La deshumanización del arte* se refiere a las dificultades que presentan amplias capas de la población para gozar estéticamente de lo propiamente estético, es decir, de lo irreal. Aunque lo real y lo irreal requieren modos de percepción distintos y en consecuencia la atención se centra en uno u otro ámbito; es más, atender a lo real excluye la atención a lo irreal y viceversa. El ejemplo que pone se refiere a concentrar la visión en un jardín que contemplamos a través de un vidrio, o a centrarla en el propio vidrio. En uno y otro casos se “requieren acomodaciones oculares diferentes” (III, 358). El concepto de acomodación ocular es de más largo alcance, puesto que “llámase atención esa peculiar fijación de la visión psíquica sobre una parte del contenido presente ante ella” (XII, 462). El hombre se facilita así la clasificación y ordenación del mundo, ya que lo divide en “campos de asuntos, más o menos localizados en regiones especiales. Y cada cosa que nos aparece nos aparece como perteneciendo a uno de esos campos o regiones” (VII, 130).

En el mecanismo de la atención se da una peculiar *integración* de lo subjetivo y de lo objetivo, que se entiende y se revela con mayor precisión si lo relacionamos con el concepto de *perspectiva*. En las *Meditaciones del Quijote* parece que la capacidad del sujeto para decidir a qué atiende es bastante grande y señala que la atención al fijarse en las cosas las ordena tendiendo entre ellas una red de relaciones (*Cfr.* I, 350). Sin embargo, en 1921, afirma:

La ley de la perspectiva vital no es meramente subjetiva, sino que está fundada en la esencia misma de los objetos que habitan el círculo de nuestra existencia. Es la perspectiva un orden, una estructura, una jerarquía que imponemos al mundo en torno, acomodando su contenido en una serie de planos. El error está en suponer que puede nuestro albedrío decidir cuáles cosas han de ocupar el primer plano, cuáles el segundo, y así sucesivamente. Hay cosas de primer plano y cosas de

orden ínfimo. Dejan ciertamente a nuestro capricho un pequeño margen [...] (II, 337).

Tanto los individuos como las sociedades —colectividades— parecen inevitable e incontrolablemente destinados a cambiar el tipo de ámbitos a los que atienden. El margen de elección de la capacidad atencional se hallará en función de la menor o mayor capacidad de lograr que el mecanismo de la atención deje de serlo, es decir, en la medida en que el sujeto sea capaz de “revertir la dirección espontánea de su fuerza atencional” (II, 458). Por ejemplo, esto puede ser apreciado en ciertos artistas como Velázquez, quien fue capaz de dirigir su atención artística hacia problemas impensados en su época y que sólo volverían a desarrollarse mucho más tarde en el impresionismo. Además, él recurre a este pintor para ejemplificar la relación entre atención y distracción. Cuando Velázquez tiene la *intención* de destacar la figura de Pablillos, recurre técnicamente a:

[...] embadurnar el lienzo con una materia homogénea e informe, en que nada atrae ni distrae, y además emplea para ello un color pardusco que no es color de nada, un color inventado *ad hoc* en el taller para servir exclusivamente una finalidad de técnica pictórica (VIII, 498). Se proponen desterrar de nuestra vista toda alusión a figura o forma cualesquiera, vaciar nuestra atención de cuanto no sea el cuerpo del truhán (VIII, 498).

En el mismo sentido, los filósofos, los científicos y otros contempladores logran una situación favorable, pues la meditación puede rebasar la superficie de las impresiones para llegar a “un orbe etéreo habitado por formas ingravidas” (I, 340). Existe la posibilidad de realizar una integración si se complementa la red de relaciones (*Cfr.* I, 350) que la atención lanza sobre las cosas, pero siempre respetando las estructuras de las propias cosas, con su intrínseca segmentación de planos. Tal

integración es posible gracias a una dialéctica real en la que el pensamiento no se impone a las propias cosas, sino las respeta. Esto es relevante para la concepción orteguiana de la *crítica*, pues si hay cosas que de suyo son de primer o de segundo plano, el margen de alteración de dicha objetividad está expuesto a graves riesgos:

Pues bien: si un objeto de escasa entidad es sometido a una atención de alto temple, no encuentra ésta en él el pasto adecuado [...]. Puesta, en cambio, en un rango natural, acaso satisfaga una atención de menor cuantía y la sintamos justificada y suficiente (II, 338).

Como ejemplo, se burla de las excesivas pretensiones de Richard Wagner en torno de los efectos de la música: “se trata de un error de perspectiva” (II, 338), como de igual forma le puede afectar al hombre agnóstico cuando su atención se limita exclusivamente al mundo inmediato:

Porque ‘este mundo’ es lo que queda del Universo cuando le hemos extirpado todo lo fundamental [...] el paisaje agnóstico no tiene últimos términos. Todo en él es primer plano, con lo cual falta a la ley elemental de la perspectiva. Es un paisaje de miope y un panorama mutilado. Se elimina todo lo primario y decisivo. La atención se fija exclusivamente en lo secundario y flotante (II, 495).

Algunos artistas son capaces de radicales alteraciones de la perspectiva, como sucede con Azorín, en cuya obra se da un cambio de perspectiva que favorece lo menudo, lo atómico como primer plano de la atención; mientras que lo grande y lo monumental queda convertido en fondo ornamental (*Cfr.* II, 159), entonces se percibe lo que solía pasar inadvertido, una actitud que es juzgada por Ortega como característica de la creación artística, porque es propia de ésta internarse en lo irreal.

En *La deshumanización del arte* sostiene como característico del suprarrealismo un cambio de la perspectiva, ya que esta corriente atiende a lo habitualmente desatendido. Sin embargo, la inversión de planos es posible sólo dentro de ciertos límites. Uno de ellos es la jerarquización de planos que se acentúan en la medida en que cobra vigor la idea de razón vital: la conciencia de que la razón está inevitablemente puesta al servicio de una vida preteórica. Esto indica que atendemos en cada momento lo que interesa a nuestra vida, toda vez que la vida es acción, lo habitual es dar prioridad a ésta y relegar el esfuerzo teórico y contemplativo. Podría decir —con cierta matización— que la acción es un primer plano, y que la contemplación un segundo plano porque no hay atención si no hay interés. “Si exentos de todo interés concreto nos colocamos ante el universo, no lograremos ver nada bien” (III, 405). El interés contribuye a organizar la atención teórica, mientras no se imponga de forma excesiva; por eso, una contemplación de algo que no interese ha de conducir inevitablemente al aburrimiento y a la distracción.

Ortega sostiene que la actitud espontánea del hombre, precisamente por estar obligado a la acción, consiste en la concentración hacia fuera (*Cfr.* II, 243), lo que dificulta la combinación de acción y de introspección (*Cfr.* VI, 260). Es característico del animal una vida centrada en la acción y, en este sentido, de radical alteración. Por el contrario, una vez que el hombre ha logrado encauzar sus necesidades inmediatas (*Cfr.* VII, 378), le cabe una conducta más abierta, incluso el ensimismamiento. De esta manera se comprende que “sólo liberada la atención de su servicio hacia fuera puede vacar a otras cosas” (VII, 380), como hacia dentro de sí mismo.

Atender supone mirar, y con ello fijar la atención. La objetividad de los planos del ser y la propia constitución del hombre imponen ciertos límites. “En virtud de las conveniencias vitales, cada cosa nos impone una determinada distancia, vista desde la cual nos parece obtener mejor su apariencia” (II, 704). Por ejemplo, nos acercamos a

ver una piedra, y nos alejamos para ver una catedral; se trata de *acomodación* ocular, nos regimos —en esos casos— por “utilitarismo orgánico” (II, 704). Pero pudiera ocurrir que lo que es excelente en los usos vitales, no lo es en el ámbito del arte. De hecho, hay en el autor, en lo que se refiere al arte, una amplia alusión a distintas formas de atender a la realidad:

Las dimensiones en que las miradas se diferencian y, por tanto, pueden clasificarse y medirse son muchísimas: por citar sólo algunos ejemplos de especies en esta fauna de las miradas, hay la mirada que dura un instante y la mirada insistente, la que se desliza sobre la superficie de lo mirado y la que se prende a él como un garfio, la mirada recta y la mirada oblicua, cuya forma extrema tiene su nombre en nuestra lengua y se llama: mirar con el rabillo del ojo (VII, 156).

No obstante, en las *Meditaciones del Quijote* hace una diferencia entre un *ver pasivo* y un *ver activo* que “interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar” (I, 336), y que no tiene como referente nada sensible. El ver pasivo se mantiene en la materialidad de las cosas, mientras que el activo, que es interpretativo facilita la significación de las cosas, su sentido (Cfr. I, 385). Ver activo frente a ver pasivo; visión lejana frente a visión próxima; mirar recto frente al mirar oblicuo; ver por dentro o ver por fuera. Aunque tales dicotomías hacen referencia a diversas oposiciones, los sujetos se sitúan continuamente en cualquiera de estos polos. De lo anterior resulta, en primer lugar, la diversidad de lo inteligido; en segundo lugar, y en el caso de los artistas, debido a que la obra creada es resultado de un peculiar tipo de mirada, se invita al espectador a adoptar un tipo de mirada afín. Y por último, en tercer lugar, las distintas miradas están en relación con diversas intenciones de quién mira, y a diversos focos de iluminación que se desean destacar.

En *Sobre el punto de vista de las artes* (1924), dice que la *visión próxima* jerarquiza la realidad —figura y fondo. En esta visión, “un núcleo central privilegiado se articula sobre un área circundante” (IV, 445). Se da una jerarquía en la que el primero permanece nítido y el segundo borroso, es decir, el primero está atendido y el segundo desatendido. Este tipo de visión está relacionado a lo que en otros textos denomina *mirar recto* (Cfr. I, 391). Además, hay una visión *in modo recto* o visión directa que da como resultado “la impresión de concavidad” (IV, 453). En contraposición, la *visión lejana* podría aproximarse al *mirar oblicuo*. En ellas no hay dualidad entre núcleo y área circundante, hay una misma atención a toda la superficie. En el mirar oblicuo, “el campo visual tiende a convertirse todo él en una superficie” (IV, 454). No hay jerarquía, sino unidad.

Otra distinción que él precisa es la de un ver por dentro o ver desde el exterior (Cfr. VI, 251). Dicha distinción tiene una aplicación en la estética cuando recomienda que los estudios literarios se hagan *desde dentro* y no *desde fuera* (Cfr. IV, 395, 420). Y así, aplicando la dicotomía atención-distracción, señala:

Conviene, pues, que, haciendo un esfuerzo, distraigamos la vista de Don Quijote, y, vertiéndola sobre el resto de la obra, ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego sólo una condensación particular (I, 327).

Para respetar la jerarquía de planos, hay que entender la obra como conjunto, y como obra de un autor, sin dejarse desviar por el personaje central. Sin lugar a dudas, Ortega prefiere las visiones desde dentro frente a las de fuera. Por último, en relación con las formas de mirar del contemplador, espectador o receptor se logre un mensaje artístico, y se prefiera siempre que la atención se dirija a las obras y no a sus autores (Cfr. IV, 438).

HACIA UNA NUEVA SENSIBILIDAD

FORMAS Y VALORES

Para Ortega, la filosofía es una labor de esclarecimiento de la realidad (Cfr. V, 399). Al respecto, escribe en *Ideas y creencias* que la filosofía no debe limitarse al análisis de los conceptos, de las ideas o de todo aquello que sea resultado de nuestra ocupación intelectual (Cfr. V, 385), sino que debe también aproximarse a las creencias entendidas como aquello que actúa en nuestra vida de forma inexpressa (Cfr. V, 387). Las ideas son resultado de un planteamiento intelectual con mayor o menor rigor frente algún tipo de dificultad. Por eso *las ideas se tienen*, en cambio, *con las creencias se cuenta y*:

[...] constituyen la base de nuestra vida, el terreno sobre que acontece. Porque ellas nos ponen delante lo que para nosotros es la realidad misma. Toda nuestra conducta, incluso la intelectual, depende de cuál sea el sistema de nuestras creencias auténticas. En ellas 'vivimos, nos movemos y somos' [...]. Cuando creemos de verdad en una cosa no tenemos la 'idea' de esa cosa, sino que simplemente 'contamos con ella' (V, 387-388).

Entre ideas y creencias hay una estrecha relación, porque las ideas pueden convertirse en creencias, las que pueden ser puestas en tela de juicio por el pensamiento. Es importante resaltar, de manera breve, algunos aspectos de la concepción orteguiana en referencia con la historia de las artes y diversos estilos y artistas, principalmente literarios y plásticos, con el fin de "esclarecer la vida desde su

subsuelo" (V, 387), y para acercarse, de esta forma, a las obras de un autor, de un estilo o de un transcurso histórico.

Sin abandonar uno de sus pensamientos de juventud, "el yo y su circunstancia", el Ortega maduro escribe en 1947:

Se vive siempre dentro de formas; es decir, todo lo que en nuestra vida hacemos, aunque se origine espontáneamente dentro de nosotros estimulado por las ocasiones de la vida, se realiza dentro de cauces o moldes preexistentes que hemos aprendido de nuestro contorno (VIII, 589).

La vida es acción, realización; por ende, la labor artística también será una forma de *ποίησις* (*poíesis*), de realización que debe tener en cuenta las estructuras, las formas con que se encuentra, sea para aceptarlas o para modificarlas. Este planteamiento permite abordar la historia de las artes desde dos puntos de vista y que él mismo diferencia entre sí. Sostiene que una obra artística puede ser considerada "tanto por su valor artístico como por su significación histórica" (II, 519). Los dos enfoques le interesan. Por un lado, si analiza cuestiones de estética, le interesa el primer aspecto; y si trata de cuestiones de historia, el segundo aspecto. Hay una estrecha relación entre las artes y la historia, para empezar a puntualizar.

La cultura es capaz de enriquecer las cosas con normas convencionales, con valores:

Ahora bien, todas estas nobilísimas normas son convenciones, no corresponde a ellas ninguna realidad material: no son cosas, son condensaciones de espíritu, valores que sobre la materia, siempre baladí, ha ido decantando la cultura, son la superflua adhalá con que enriquecemos la avaricia, la manía ahorrativa de la naturaleza (I, 462).

Pero, irá progresivamente decantando a denunciar: “Esta sobrestima de las cosas llamadas eternas” (II, 232) y, en consecuencia, a preferir lo corruptible a lo inmutable (Cfr. II, 231). Todo se haya atravesado por el cambio⁵⁷ y, por tanto, nada puede perdurar sin transformarse.⁵⁸ Por supuesto, lo humano, todo lo humano debe ser siempre explicado en su *génesis*, en su historia:

Es, pues, esencial a toda forma de vida humana *provenir de otra*. Pero ella misma no es tampoco definitiva, sino que se va transformando en una tercera y nueva forma que desarrolla [...]. La realidad humana es, por tanto, incesante *metamorfosis* y consiste siempre en un movimiento que proviene de algo antecedente y va hacia algo subsecuente (VIII, 658).

Sin embargo, hay un tipo de entidades irreales ahistóricas que se realizan históricamente en la realidad, y éstos son los *valores*. Uno de los campos de realización de los valores es la historia del arte. El estudio de la historia del arte facilita el estudio de los valores en sí mismos, así como de su forma de concreción en lo real. Los valores tienen “un carácter objetivo consistente en una dignidad positiva o negativa que en el acto de valoración reconocemos” (VI, 327). Y agrega:

El estimar es a los valores lo que el ver a los colores y el oír a los sonidos. Cada objeto goza, por tanto, de una especie de doble existencia. Por una parte es una estructura de cualidades reales que podemos percibir; por otra, es una estructura de valores que sólo se presentan a nuestra capacidad de estimar (III, 180).

⁵⁷ “Todas las formas vivientes, inclusive las artísticas, son perecederas. La vida misma es un frenético escultor que, incesantemente afanado en producir nuevas apariencias, necesita de la muerte, como de un fámulo, para que desaloje del taller los modelos concluidos” (II, 231).

⁵⁸ Cfr. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, (edición de Valeriano Bozal), Austral, Madrid, 1987, p. 197.

Los valores son objetivos, pero se presentan a los sujetos individuales con los que coexisten. Ortega elabora una lista de valores que sabe que es incompleta y los clasifica en útiles, vitales, religiosos y espirituales. Entre los últimos incluye los intelectuales, los morales y los estéticos. Dentro de los estéticos, los valores positivos de lo bello, lo gracioso, lo elegante y lo armonioso frente a los valores negativos de lo feo, lo tosco, lo inelegante y lo inarmónico. Pero él postula el carácter completo de los valores y dice: “Porque es esencial a un valor estético su irreductibilidad a todo otro valor estético” (II, 77). La posibilidad de captar los valores en su integridad y no en forma parcial le permite incluir los valores dentro de las naturalezas *transparentes*. “Todo valor, por tener un carácter de cualidad, postura el ser referido a alguna cosa concreta” (VI, 331), pues siempre que se quiere, se quiere algo (Cfr. III, 165). Los valores existen en tanto encarnados en algo sin que esto les reste objetividad. Además, de su cualidad positiva o negativa, los valores están *jerarquizados* los unos respecto de los otros, pues “es esencial a todo valor ser superior, inferior, o equivalente a otro. Es decir, que todo valor posee un rango y se presenta en una perspectiva de dignidades, en una jerarquía” (VI, 332).

Los valores se realizan a lo largo del tiempo, es decir, en la historia. Por eso las obras artísticas pueden servir como documento de los “estados de espíritu, los cuales no son los del carácter individual, sino los de un pueblo o de una época” (I, 189). El estudio de la historia de las artes sirve como estudio de las evoluciones de la sensibilidad colectiva, por lo tanto, de las encarnaciones temporales de los valores. El término temporal significa, principalmente, que la encarnación de los valores son reconocidos y hechos presentes por determinados hombres, y que a lo largo de la historia la atención de los hombres se va desplazando de unos valores a otros, sin poder ser realizados todos a la vez; es decir, que inevitablemente una época atiende unos valores y desatiende otros. Así van realizándose, encarnando en la historia de la sensibilidad estética colectiva y en los períodos de la historia del arte, porque el

número de valores estéticos es infinito. “Pero cada obra de arte sólo puede realizar algunos y es forzoso que cada época, cada grupo de artistas, cada artista singular seleccione de esa riqueza innumerable un pequeño repertorio de delicias para instalarse en su obra.”⁵⁹

Cada tiempo, cada siglo lleva consigo una sensibilidad característica para algunas cuestiones, mientras que olvida otras (*Cfr.* II, 50), los valores se realizan en determinadas sensibilidades y formas; y la vida consiste en moverse entre el repertorio de formas que predominan en cada época (*Cfr.* VIII, 590). Sólo como una acotación a la concepción orteguiana sobre historia, parece deducirse que no cabe intelección completa de las variaciones de la sensibilidad y de la encarnación de los valores que en ella se dan, porque su concepción de la historia respeta siempre el principio de que las partes lo son de un determinado todo “la historia es un sistema —el sistema de las experiencias humanas que forman una cadena inexorable y única. De aquí que nada pueda estar verdaderamente claro en historia mientras no está toda ella clara (V, 43). Sin embargo, y de acuerdo con la concepción relacional de la realidad:

Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico, pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos (III, 354).

Se da una unidad de inspiración (*Cfr.* II, 519), o afinidad (*Cfr.* III, 157), en la que los hombres de una determinada época —y más concretamente, de una misma

⁵⁹ *Ibid.*, p. 219.

generación— ponen su atención en determinados ámbitos con determinadas intenciones (*Cfr.* II, 518), con distintas finalidades (*Cfr.* IX, 753). Aunque no siempre de manera consciente, porque en las sensibilidades colectivas tienen mucho que ver con los supuestos y creencias que laten en cada época, ya que en aquéllas predominan siempre ciertos principios que inspiran y organizan la vida (*Cfr.* VII, 369). Por ejemplo, la gestación y expansión de la novela como género poético tiene una cierta correspondencia con cambios análogos en la evolución pictórica. Tales correlaciones se dan en cada época poniendo al descubierto la peculiar sensibilidad y atenciones o descubrimientos que en cada período se realizan:

Así podemos decir ahora: el diagnóstico de una existencia humana —de un hombre, de un pueblo, de una época— tiene que comenzar filiando el sistema de sus convicciones, y para ello, antes que nada, fijando su creencia fundamental, la decisiva, la que porta y vivifica todas las demás (VI, 15).

De tal manera que el estudio del artista implica preguntarse por sus personales creencias y su engarce o no con las predominantes en la época, se viene al mundo:

Dotados de un sistema de preferencias y desdenes, más o menos coincidentes con el prójimo, que cada cual lleva dentro de sí armado y pronto a disparar en pro o en contra de cada cosa como una batería de simpatías y repulsiones. El corazón, máquina de preferir y desdeñar, es el soporte de nuestra personalidad (VII, 433).

Consecuentemente, pintores de distintas épocas pintan de distintas maneras ya que prefieren hacerlo así (*Cfr.* II, 515). En sentido análogo, las preferencias pueden ser identificadas en el orbe poético con la *intención*, *v. gr.*, cuando se advierte que la *intención* de la pintura contemporánea —Edgard Degas— subordina el tema

representado a planteamientos puramente formales (Cfr. II, 268), o que la novela moderna:

[...] 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 las relaciones sociales, de los caracteres (III, 375).

En estos ejemplos están presentes los valores artísticos (Cfr. III, 355), en torno de los cuales surgen polémicas como consecuencia del enfrentamiento entre los valores emergentes y los establecidos. Tanto la ciencia como el arte son mundos con una gran captación para detectar los cambios en la sensibilidad colectiva y vislumbrar el futuro (Cfr. III, 156). “Casi siempre la dimensión de la vida en que comienza a estabilizarse la nueva fe es precisamente el arte” (IX, 71).

Por otro lado, “como no existen cambios más radicales que los que proceden de una variación en la perspectiva del estimar, nos empieza a parecer transfigurado el mundo” (II, 72). Ejemplificando lo anterior, la perturbación que puede provocar en la visión cotidiana de las cosas se hace manifiesto algo “que de ordinario nos pasa desapercibido: el valor sentimental de las cosas” (VI, 263). La atención a distintos valores repercute en distintas perspectivas, sensibilidades e intenciones artísticas. Ortega está pendiente de cuál es la relación que la actividad artística desempeña en el conjunto de la vida de una colectividad en distintos tiempos, es decir, en tanto que *función viviente* (Cfr. VIII, 500), y no se preocupa tanto de los cambios de estilos o de las grandes corrientes artísticas, que en la mayoría de las ocasiones caen en un esquema puramente clasificatorio, como el trabajo de los historiadores del arte.

A LA ALTURA DE NUESTROS TIEMPOS

En Ortega y Gasset hay un gran interés por la historia; siempre a la búsqueda de lo esencial, no le importan tanto los hechos de la historia, sino la esencia de ésta y de los fenómenos que en ella se dan. Mas el autor no sólo quiere conocer la realidad, sino también actuar sobre ella; por lo menos para diagnosticar el significado profundo de lo que sucede y para contribuir a “preparar las mentes contemporáneas” (V, 395), ante los nuevos acontecimientos. Y ésta es una de las tareas del filósofo, pues tiene que iluminar, aclarar la realidad para lo que le es necesario conocerla, sobre todo, cuando se avecinan tiempos de crisis y hay el peligro de graves desgracias. Con un sentido histórico puede captarse más allá de las ideas, las creencias de cada época, que cada una de éstas cuenta con un diferente sentimiento radical de la vida (Cfr. II, 417). Si bien, hay que captar lo específico y distintivo de cada momento histórico, también hay que captar el hilo evolutivo que rige su desarrollo, su *continuidad*. La continuidad tanto en la vida de los sujetos individuales o colectivos porque “*Historia no facit saltum*” (V, 183). Hay un sentido y una dirección, se viene siempre de algún sitio y se va hacia otro, a veces sin interrupciones fuertes en las generaciones. En otras ocasiones con fuertes enfrentamientos que adquieren un carácter de crisis (Cfr. VII, 293). El historiador debe detectar los rumbos de la historia (Cfr. III, 152), e incluso preverla.

Las épocas y las culturas tienen “cierta unidad de estilo y una ineludible solidaridad” (II, 321). El concepto de *unidad* es esencial en la historia y en la estética orteguianas, aspecto que interesa resaltar puesto que las obras artísticas —si lo son— de igual modo son seres vivientes, cuerpos, órganos capaces de poner sus divergencias internas al servicio de fines genéricos. El concepto de unidad se aplica

en tres niveles: 1) diacrónico que es la tendencia que unifica el curso evolutivo de la historia, 2) sincrónico, en cada época hay una solidaridad sentimental unitaria y, por último, 3) en las creaciones de cada artista también se da un estilo unitario, porque “el espíritu es siempre solidario de sí mismo. No puede en unos órdenes comportarse de una manera y en otros de otra. Un módulo único y central actúa en él y es aplicado a todos los temas, asuntos y materias de la vida” (III, 339). Esa unidad tiene que ver con cada historia, época o individuo, con una forma de sentir el mundo y, sobre todo, con una forma de interpretarlo, ya que la relación entre los hombres —cultura, épocas, individuos— y su circunstancia es un interpretar; y este interpretar en una valoración. Cada sujeto —colectivo o individual— es un ente histórico que se desenvuelve en el mundo con la coherencia derivada de su sentimiento radical y, por consiguiente, de una interpretación y valoración del mundo. “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, 366). Desde una posición hermenéutica se puede estudiar la evolución de los géneros artísticos para explicar una época, puesto que si cada época ensaya su interpretación (Cfr. II, 51), puede analizarse el devenir de las preferencias elementales de cada momento histórico atendiendo a los valores que sirven de guía al sentimiento. Así lo considera Ortega al estudiar cómo pintores de distintas épocas, al tratar el tema del vino, habían dibujado la fisonomía moral de diversas edades, comprender y comprenderse los hombres a sí mismos en el curso histórico, ya que cada fisonomía es una perspectiva por integrar con las restantes, alcanzando en conjunto una dimensión histórica y cósmica. De ahí que cada arte es una forma peculiar y necesaria de expresar la humanidad.

Ortega y Gasset en su empeño por trazar una metodología correcta para estudiar “el perfil histórico de cada edad” (II, 320), insiste en que ésta puede ser definida por los placeres que prefiera. El fundamento de esto estriba en que las actividades

utilitarias —vida práctica— son el resultado de la presión de las *circunstancias* sobre el individuo o la sociedad. Los hombres se afanan por solventar necesidades que encuentran fuera de sí, circunstancialmente, en la alteridad. Tales necesidades tienen fundamentos comunes, que en el transcurso del tiempo tienden a igualarse en distintos lugares:

Las acciones utilitarias del individuo o de la sociedad no dependen sólo de ellos; cada cual hace lo que puede, lo que las circunstancias le imponen y le permiten. En cambio, se diferencian cuando se ponen a soñar. Ensueños e ideales emanan directamente de nuestra intimidad y son su auténtica manifestación [...]. Nuestras aspiraciones, apetitos y fruiciones constituyen nuestro personalísimo ajuar. Son lo que nosotros traemos al mundo; el resto es lo que el mundo nos concede (II, 320).

Parte del interior de cada hombre está ajeno a toda imposición y da alas al vuelo imaginativo. Si bien cada época *juega* con el *repertorio de formas* (Cfr. VIII, 590), cada juego tiene sus reglas y, por tanto, límites, es decir, un pequeño margen (Cfr. II, 337), que se deja al capricho del sujeto. Sin embargo, cada época traza sus perspectivas y, con ello, el orden, la jerarquía, la sensibilidad y el régimen atencional de los sujetos porque:

El estilo que crea cada época, y dentro de ella cada artista, no emerge de una elección, y mucho menos de una caprichosa elección. Es un fruto único, predeterminado e inevitable, que depende del ser mismo de la época y del individuo en ella inscrito (II, 550).

De ahí lo grandioso de la *creación*, es decir, la innovación de formas por parte de un sujeto. Para el artista, las circunstancias más inmediatas son la historia artística que puede heredar o bien que le rodea; una historia artística en la que debe moverse

que, a la vez, es un repertorio limitado. La pregunta que surge: ¿es posible la innovación radical de las formas? Para poder entender esto y resolverlo, no se debe de representar la historia y, más concretamente “la historia del arte como una línea de recta continuidad [sino como] una línea zigzagueante, cada uno de cuyos cambios de dirección significa el comienzo de una nueva intención de arte o ‘querer artístico’ ” (VIII, 501).

Se cuenta con las creencias y, por tanto, también con las formas artísticas en que nos formamos, pero se tienen las ideas. En la medida que éstas son conscientes pueden formularse, conceptuarse, se puede luchar por ellas. Así, de nuevo, la relación entre el yo —en este caso el artista—, y las circunstancias —las formas artísticas heredadas— es el conflicto de fondo.

El artista tendrá una mayor intensidad emocional cuanto mayor sea el deseo por expresar una sensibilidad distinta —las ideas—, de la convencional —las creencias. Este conflicto, este dilema es interesante para el orbe estético porque el artista vive inmerso en formas, y a su vez la obra de arte emerge de ese subsuelo de convenciones secretas. Sin embargo, el espíritu creador se niega a *repetir*, a copiar las formas ya constituidas, pues quien posee verdadera sensibilidad estética se siente incómodo por limitarse a seguir estilos del pasado (Cfr. II, 550), ya que el arte no tolera nada superfluo⁶⁰, como es la repetición de modelos, la copia como meta y no como simple medio de aprendizaje y de asimilación de la historia anterior. Cada artista parte de su contexto, subsuelo constituido por los desarrollos del arte con los que se encuentra; estos subsuelos son no tanto influencias como supuestos que el creador debe trascender, reabsorber:

Toda obra de arte se incorpora, claro está, sobre el nivel a que ese arte ha llegado en su evolución. Tienen, pues, como natural subsuelo, todo ese pasado. Pero sería

⁶⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 198.

un error llamar influencia a lo que es inevitable supuesto. La prueba más clara de ello está en que el hombre creador necesita absorber el pasado precisamente para evitarlo, para trascenderlo (VII, 471).

De lo anterior, puede deducirse un postulado más general, ya que en toda forma histórica —y, por ende, en el mundo estético— puede distinguirse el momento de su invención y el de su superación (*Cfr.* IV, 287). Las coincidencias no suponen necesariamente influencias. Ejemplificando lo anterior, el autor mismo hace una analogía entre la pintura y la filosofía:

Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego en lo subjetivo; por último en lo intrasubjetivo. Estas tres estaciones son tres puntos que se hallan en una misma línea. Ahora bien: la filosofía occidental ha seguido una ruta idéntica y esta coincidencia hace aún más inquietante aquella ley (IV, 456).

Inquietante en lo que tiene de enigmático y de destino dentro de un margen reducido de maniobra. Sin embargo, la unidad, la dirección y el sentido en un proceso parecía quebrantado; y esto pasaba en el propio tiempo de Ortega. De ahí que pudiera considerarlo un tiempo de crisis, independientemente de las crisis económicas, sociales y bélicas que se estaban gestando. Hasta entonces había existido un orden y una unidad; ¿qué ocurría ahora? “Pero el arte de nuestro tiempo, desde el fin del impresionismo en pintura y del simbolismo en poesía, carece de códigos sancionados [...] salvo en la ciencia, pasa esto en todos los órdenes de nuestra vida.⁶¹ No hay principios rectores, por lo que era necesario hacerse intelectualmente cargo de

⁶¹ *Ibid.*, p. 196.

la crisis vital que se incubaba en Europa.⁶² Antes era posible identificar en los fenómenos espirituales de una misma época cierta sensibilidad común, cierta unidad en diferentes órdenes que permitía hablar de un espíritu gótico, renacentista, etc. Asimismo, en el programa de los placeres de una colectividad era posible encontrar una relación entre ellos y las formas de vida. Sin embargo, estos tiempos, tiempos de crisis han desarrollado una tendencia a buscar modelos y principios de orden en estilos pretéritos, lo que indica una incapacidad para crear formas de vida y formas artísticas en sintonía con los tiempos presentes. A esto, él lo ha llamado una “crisis histórica” (VII, 293).

Sin ahondar más en esta cuestión, es preciso hacer un breve recorrido por distintas sensibilidades de la época atendiendo principalmente la historia de la pintura, y sin perder de vista el orbe estético en general. A lo largo de toda la obra orteguiana se encuentra frecuentes referencias, sobre todo, en uno de sus artículos *Sobre el punto de vista en las artes*. Se rechaza el sustancialismo, pues no considera que haya nada que permanezca invariable a lo largo de todos los tiempos; tampoco el arte o sus géneros. Lo que le interesa es identificar cuál es la *función viviente* de determinada entidad, puesto que:

[...] es un error fundamental creer que las variaciones en la historia de un arte se reducen a variaciones de estilo, cuando en muchos casos se trata de que se ha modificado el sentido mismo de ese arte, lo que la humanidad cree estar haciendo cuando lo ejerce, la finalidad a que responde en el organismo de su existencia (VIII, 500).

⁶² Cfr. *Ibid.*, p. 197.

Se señala cómo las prácticas artísticas del hombre primitivo están vinculadas a sus tradiciones rituales, mitos y prácticas mágicas⁶³, *v. gr.*, las pinturas de la cueva de Altamira (*Cfr.* I, 446), o bien la evolución del arte en relación con el pensamiento, así en el siglo XVIII el arte se consideraba como algo de menos importancia que la religión o el pensamiento. Por el contrario, a partir de 1800 crece su consideración pública hasta el punto que Arthur Schopenhauer concebirá la música como interpretación del cosmos (*Cfr.* II, 337). La función viviente del arte implica una *perspectiva* sobre el propio arte, comprendidas en el término las artes plásticas y literarias, tanto como las prácticas.⁶⁴ Hay una determinada *sensibilidad* y una determinada *interpretación* de la realidad.

La obra de arte, en cuanto cultura viva, está dotada de algún *principio de unificación* que el historiador puede intentar reconocer y que no es ajeno al *querer artístico* —intención— de la época. El autor defiende una noción genealógica, pero no lineal de la historia. Por ello, no duda en combatir —desde el campo de las ideas algunas creencias erróneas— concepciones, como es el caso de Azorín, que existe una esencia permanente del arte (*Cfr.* III, 267). Además —en tono nietzscheano—, que “toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales” (III, 367). Esa presunta eternidad significa algo falso, y esto, a Ortega parece repelerle, porque dichas posturas parecen aproximarse a lo que en otro momento denuncia: “siendo la cultura un estuario construido para que en él circule la vida, queda, en ocasiones, vacío y hueco, como un caracol, sin animálcula” (II, 85), como si se asesinara la cultura. Está convencido de que “el alma humana progresa en forma de diferenciaciones. Lo que en un tiempo fue

⁶³ *Cfr. Ibid.*, p. 199.

⁶⁴ En sus *Notas del vago estío* (1925), señala que debería reconocerse la jerarquía entre las distintas artes colocando la poesía por encima de la pintura y de la escultura (*Cfr.* I, 446). La razón estriba en el mayor grado de intelectualidad de la primera sobre las segundas.

una clase de sensibilidad, en otra posterior se ha disociado en varias.”⁶⁵ Nada permanece estático, todo se transforma en su ser o en su significación.

El estudio de la historia del arte ayuda a enfocar la *atención* sobre aquellos ámbitos del ser y del valor que fueron objeto de la sensibilidad de una determinada época, estilo, autor, etc., porque cada nueva sensibilidad pretende haber hallado nuevos aspectos de la realidad (*Cfr.* III, 360). Cada cambio de dirección de la atención implica un cambio de perspectiva, y también muestra la sensibilidad de la que parte, las intenciones que persigue y los sentimientos que aspira a provocar, incluyendo, claro está, las perspectivas que aspira a abrir. En la historia del arte, ese desplazamiento sucesivo de la atención implica que lo que se altera en las artes y que da lugar a diversos estilos, es el punto de vista del artista, por lo que es un desplazamiento en la sensibilidad que más tarde se traduce en la selección de elementos con los que los artistas crean sus formas.

Puede considerarse, en síntesis, tres tendencias a lo largo de la historia del arte, y que para Ortega son el preámbulo para nuevas sensibilidades:

1) La *atención* se ha ido fijando en la realidad externa, en la interna y en la intersubjetiva (*Cfr.* IV, 456).

2) En todo gran ciclo artístico —cada estilo— comienza descubriéndose a sí mismo como hallazgo de una serie de formas sobre la que se construye el objeto artístico. Más tarde esas formas ya establecidas —tipificadas— corren el peligro de estereotiparse para dar lugar a amaneramientos o manierismos, lo que va minando el estilo que había comenzado siendo innovador (*Cfr.* VIII, 476).

3) Los diversos pasos entre una visión lejana y la visión próxima, que se traduce, epistemológicamente, entre las consideraciones sustancialistas y las funcionalistas (*Cfr.* III, 340).

⁶⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 199.

UN NUEVO SURGIMIENTO

A partir de los años veinte, Ortega se propone dar cuenta de un cambio que cree percibir en la sensibilidad colectiva. Este cambio de sensibilidad dentro de la estética se traduce en una nueva situación tendencial de la función viviente del arte. Estos cambios dentro del orbe estético se encuentran estrechamente vinculados a nuevas formas de vivir. Esto presenta alguna problemática, pues sucede que en algunos textos de los años veinte, parece abogar por una fusión entre arte y vida, mientras que en otros parece que postula lo contrario. Conviene tener presente que las nuevas dimensiones de la vida comiencen a estabilizarse en el terreno del arte (*Cfr.* V, 71).

Ortega y Gasset es partidario de ser consciente del devenir y de asumirlo, porque de nada sirve defender la inmovilidad de una situación dada; no se puede negar el cambio. “Tenemos el deber de presentir lo nuevo; tengamos también el valor de afirmarlo” (II, 20). Es necesario hacerse cargo desde un orden ontológico, epistemológico y axiológico de lo emergente. Para diagnosticar la nueva sensibilidad, se tiene que estar a la altura de los tiempos, es decir, la altitud vital (*Cfr.* III, 148), desde la que se siente y se vive la existencia, es un método para conocer el “rumbo que toman nuestros gustos estéticos” (I, 403). Aceptar o no lo nuevo no es cosa fácil, puesto que su aceptación o rechazo no se derivan únicamente de su condición de novedad o emergencia, sino que si es aceptada lo es en virtud de ser afín a supuestos fundamentales de su sistema —llámese historia, arte, política, etc.

En 1924, escribe: “El tiempo nuevo avanza con letras en las banderas: ‘Lo uno y lo otro’. Integración. Síntesis. No amputaciones” (II, 455). La tendencia novedosa favorece la progresiva independencia y autonomía de distintas esferas conjugada con la necesidad de articular las unas con las otras. Se observa una *solidaridad*

integracionista en muy diversos terrenos: ciencia, metafísica, moral, arte... y en sus conexiones. Alrededor de 1910, entre los europeos comienza a aflorar otra manera de sentir que descrea de la *utilidad* como núcleo de lo valorativamente positivo (Cfr. II, 72). Por ello:

La actitud intelectual de las nuevas generaciones se diferencia de la que adoptaron las anteriores —desde 1700— en la repugnancia al imperialismo ideológico. Doy este nombre a la propensión de plantarse ante los hechos, exigiéndoles la previa sumisión a un principio (II, 582).

Empero, si se renuncia a imperialismos, tales como someter la vida a la utilidad, a los instintos, a la contemplación intelectual; significa también una situación de mayor integración. En consecuencia no a la razón sin la vida, no a la acción sin la contemplación, no al cuerpo sin el espíritu, no a la comprensión sin la valoración, etc. En todos los casos reabsorción, superación de las polaridades, gracias a su integración, es decir, *síntesis* (Cfr. III, 197).

De lo anterior, puede deducirse no al arte sin la vida, sino integración del arte en la vida. Precisamente ésta es una de las consignas fundamentales de las vanguardias de comienzo del siglo XX. Al respecto, a Ortega se le ha achacado muchas veces su desconocimiento o desinterés hacia tales movimientos, o bien, en algunos sectores se le ha aplaudido tal desdén, entendiéndole como rechazo del arte deshumanizado que algunas vanguardias traerían consigo. Sin embargo, hay textos en los que parece abogar por tal integración para que se logre un sentido estético del vivir (Cfr. II, 518). Dicha tendencia integracionista supondrá, además, una beneficiosa inversión de la situación en la que se mantenía al arte en un segundo término, como mero ornato en la vida:

Nuestra antigua postura era propiamente de servilismo ante la obra de arte, como si necesitásemos justificarnos a nuestros propios ojos haciéndonos dignos de ella; ahora sospechamos que es la obra de arte quien debe hacerse digna de nosotros; esto es, invadir triunfalmente nuestra sensibilidad, merced a sus propias fuerzas y sin previo soborno de nuestro juicio. Se trata, pues, de un cambio de actitud, respecto a música y pintura, acaecido en el alma contemporánea (II, 336).

En sentido contrario, se aboga no tanto por la integración del arte en la vida, sino por el respeto a la peculiaridad de distintos aspectos espirituales y por no caer en un reduccionismo, sino una *separación de ámbitos*. En *La deshumanización del arte* apunta:

Ya veremos cómo todo el arte nuevo, coincidiendo en esto con la nueva ciencia, con la nueva política, con la nueva vida, en fin, repugna ante todo la confusión de fronteras. Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas (III, 371).

Es necesario considerar que la función que Ortega atribuye al arte de su tiempo no es directiva, pues los factores contribuyen a que el arte y la vida estética sean considerados desde un punto de vista esteticista próximo al de evasión u ornamento. Ahora bien, se está frente a la disyuntiva ¿integración o separación entre arte y vida? Esta disyuntiva no va a quedar del todo aclarada hasta no considerar el punto fundamental de la estética orteguiana. Es defensor de la obra artística concebida como un *orbe hermético*, como un mundo clausurado sobre sí mismo, al modo de un “edificio lo más perfecto posible” (II, 518). En este sentido, la obra artística debe ser autosuficiente en relación con la vida, pero su función viviente debe ser contribuir a la estetización de la cotidianidad, es decir, a la articulación de las actividades artísticas y las que no lo son.

Precisar que uno de los dilemas con que se enfrenta el artista es la inevitabilidad —además de la conveniencia— de partir de un marco de convenciones cristalizado en las formas artísticas que la historia del arte ofrece como pasado, como tradición. El artista —el yo— necesita reabsorber su circunstancia, su realidad radical. Cuando Ortega y Gasset se da cuenta de lo que está ocurriendo —independientemente de su conocimiento sobre los estilos de vanguardia— constata que en el arte contemporáneo:

En cambio, finge la nueva sensibilidad sospechosa simpatía hacia el arte más lejano en el tiempo y el espacio, lo prehistórico y el exotismo salvaje. A decir verdad, lo que le complace de estas obras primigenias es —más que ellas mismas— su *ingenuidad*, esto es, la ausencia de una tradición que aún no se había formado (III, 380).

Es decir, en los pintores occidentales se halla *presente* una tradición histórica de la que forman parte, simulan o se interesan por pinturas en las que dicha tradición está *ausente*. Esta conducta le parece sospechosa, por varias razones:

1) Tal comportamiento tiene algo de bárbaro, de espontáneo, de renuncia a la cultura y esto no puede menos que molestar a un defensor de las formas construidas del refinamiento. Y en relación con esto, es imposible la mutilación de uno de los ejes centrales de la vida humana, la historia, la que es propiamente la historia de la cultura.

2) Tal comportamiento ejemplifica lo que Ortega considera el defecto más grave del hombre, la ingratitud (*Cfr.* V, 398); y en su forma más extrema, la ingratitud hacia el *esfuerzo* que nuestros antecesores han hecho a través de sus creaciones; en pocas palabras, la ingratitud hacia la tradición. Y si se quiere actuar con comprensión

metafísica de la realidad, las convenciones que se heredan —la tradición— tienen que ser reabsorbidas, superadas.

Estos planteamientos son los que explican el rechazo a movimientos que se reclaman a sí mismos como primitivistas y no como puede pensarse que sea la falta de información acerca de la pintura vanguardista, el talante conservador del autor, o sus manías personales. Intentando dar cuenta de lo que acaece en la *función viviente* de la vida artística, escribe en los años veinte varios artículos que culminarán en *La deshumanización del arte*.⁶⁶ En esta obra se plantea las dificultades que tiene el público para asimilar y gozar el arte que le es contemporáneo. “En el orbe estético todo se ha hecho problemático. No hay dimensión de nuestra sensibilidad artística que no lo sea.”⁶⁷ Esto no debe traducirse en una censura del nuevo arte, sino en dos posiciones:

a) Hace avizorar una situación de crisis más amplia del mundo contemporáneo, al tiempo que anuncia tendencias constitutivas de una nueva sensibilidad.

b) No se persigue tanto la aniquilación del nuevo arte incomprendido por el público, sino que éste sea capaz también reabsorberlo, de animarlo, de gozarlo. Ortega no dice que el nuevo arte sea incomprensible, sino que detecta:

La sordera estética que experimenta en el concierto o en la exposición, notará que se halla dotada de poder retroactivo. Quiero decir que, no sólo nos encontramos insensibles ante la belleza que ahora transita por delante de nosotros, sino que, al recordar nuestras efusiones artísticas de otro tiempo, reciben éstas una especie de descalificación (II, 336).

Esto se debe al desajuste entre la sensibilidad estética colectiva anterior y la que está gestándose. En definitiva, el problema consiste en el desajuste que supone que

⁶⁶ Es oportuno aclarar que muchos malentendidos se deben, precisamente, a la inexistencia articulada y sistemática de su teoría estética. Y también la primera publicación del libro en forma de artículos de periódico propiciaron el juego paradójico y polemista de Ortega.

⁶⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 197.

las artes contemporáneas no estén integradas en la vida contemporánea. “Diríase que, de pronto, la música toda —vieja y nueva—, que toda la pintura han quedado desarticuladas vitalmente de nosotros y se han convertido en hechos indiferentes que acontecen fuera de nuestra esfera de afectividad” (II, 334).

En consecuencia se acrecienta el riesgo de que se produzca una radical separación entre el arte y la vida, entre el intelecto y la sensibilidad. Pero, ¿qué entiende Ortega por separación entre arte y vida?, ¿y en qué sentido es partidario de ella? Esto será aclarado en el sentido en que se profundice en el orbe estético. Él mismo es partidario de la pulcritud mental —y en el lenguaje— que denota la separación de fronteras. Afirma:

Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte [...]. ¿Qué significa ese asco a lo humano en el arte? ¿Es, por ventura, asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o es 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? (III, 370).

¿Qué significa esto? Según Ortega, el arte y la sensibilidad nacientes de los contemporáneos pueden ser juzgados como el polo opuesto del arte y la sensibilidad romántica⁶⁸ que anuncian que la llamada Edad Moderna toca a su fin (*Cfr.* III, 232). Ejemplificando en el terreno de la música, la actitud con la que se solía gozar de la música romántica era:

[...] concentrados hacia dentro. [Por el contrario] la música de Debussy o de Stravinski nos invita a una actitud contraria. En vez de atender al eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos

⁶⁸ A las que juzga como núcleo de todo el arte desde el inicio de aquella corriente hasta las fechas en que escribe estos artículos.

[...] en un objeto distante, perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la nueva música en concentración hacia fuera. Es ella lo que nos interesa, no su resonancia en nosotros (II, 243).

Lo anterior lleva a una valoración negativa del romanticismo, y positiva del nuevo arte. ¿En qué sentido? Ortega y Gasset censura la música romántica por su intención de que se centra en el efecto que provoca en el interior y no tanto en la música que se escucha. En cambio, la música nueva alienta a fijarse en su realidad y a no distraerse en la nuestra. Se empieza a vislumbrar que la deshumanización del arte en cuanto concentración en algo que está fuera del hombre tiene un aspecto positivo más que negativo.

Ortega percibe y habla de una nueva sensibilidad que se aprecia en distintas artes. Una nueva sensibilidad enlazada con el mecanismo de la atención, ya que hay un desplazamiento de la atención que va del sujeto creador o del sujeto contemplador al orbe artístico construido, elaborado. Para el autor, se dan desplazamientos similares en literatura, en teatro, en los que las tramas no interesan por las peripecias o los temas que tratan, sino “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” (III, 391). Esto se justifica y explica, pues se dan obras como la de Proust, autor de *En busca del tiempo perdido*, al que por cierto hace referencia en varias ocasiones; consigue que sus lectores —receptores— adopten una *nueva perspectiva* al ser “el inventor de una nueva distancia entre nosotros y las cosas” (II, 704), porque una de las misiones que han de practicarse, en los nuevos tiempos, es la de inventar, o quizás mejor descubrir, tanto en política, como en arte, religión o filosofía (Cfr. II, 722). Esto obliga a acercarnos a las cosas más de lo usual y, por ende, intenta modificar la forma de entender la

realidad. Ortega piensa que Proust se acerca a detalles casi nimios antes desatendidos, y debido a la distancia con que se relaciona con lo real se hace, en consecuencia, muy extenso; puesto que Proust no ha realizado la suficiente integración por desatender excesivamente la acción; desborda los límites que el propio ser del hombre impone al tratamiento artístico de la realidad.

El defecto contrario es que la acción subsista sin personajes, como es el caso en Pío Baroja. Desde 1910, Ortega tiene esta idea de Baroja, quien ante todo pondera el dinamismo: “Un adelantado o precursor de esa sensibilidad veo yo en Baroja, y esto asegura a su obra, a pesar de los graves defectos que hay en ella, mejor porvenir que presente” (II, 72). La acción por la acción, de hechos sin personajes que implica que su obra acabe doblemente desintegrada, sin consistencia y sin integración de los elementos que deben componer sus novelas.⁶⁹

La pregunta que se encuentra latente, hasta lo aquí expuesto, es ¿cómo es posible conciliar, por un lado, la necesidad de integración y articulación de las distintas esferas de la vida —entre ellas el arte— y, por el otro, la independencia creciente y hasta la especialización excesiva de las actividades culturales? La respuesta es sencilla: separación de ámbitos no tiene por que implicar descoordinación, desarticulación. La independencia de ámbitos no está reñida con la relación, conexión, interconexión. Si la llamada Edad Moderna está concluyendo —o quizá ya concluyó—, ¿hacia dónde se encamina la historia? Evidentemente, es un trabajo de la filosofía de la historia, aunque también de las ciencias (*Cfr.* III, 232), aunque las artes

⁶⁹ Es curioso resaltar la proximidad y la distancia con que Ortega juzga a Pío Baroja. Ortega, sobre los escritores españoles, subraya: “Es una lástima que nuestros escritores se queden siempre sin definir. No sabemos nada de Galdós —a pesar de tener tantos ‘amigos’—, ni de Valera. No sabemos de Valle Inclán, ni de Baroja, ni de Azorín. Desconocemos la ecuación del arte admirable que ejercitaron o ejercitan aún” (III, 550).

Con la muerte de Benito Pérez Galdós, Ortega y Gasset escribe un artículo publicado en *El Sol*, el 5 de enero de 1920, en que dice: “Galdós era el genio. Campoamor el ingenio [...]. Habrá un dolor íntimo y sincero que unirá a todos los buenos españoles ante la tumba del maestro inolvidable” (III, 30-31). Así tenemos en *Artículos* (1902-1913), entre otros, dedicados a los escritores de su tiempo.

permiten captar el nuevo rumbo, los nuevos principios intelectuales y el nuevo régimen sentimental que se está gestando, es decir, las nuevas formas que están apareciendo. En *¿Qué es filosofía?* sostiene: “Es inútil que intentemos violentar nuestra sensibilidad actual, que se resiste a prescindir de ambas dimensiones: la temporal y la eterna. Unir ambas tiene que ser la gran tarea filosófica de la actual generación” (VII, 285-286). ¿En qué medida la nueva sensibilidad puede unir temporalidad y eternidad? Según Ortega, el tiempo que amanece tiene en la mano la posibilidad de cumplir una línea subterránea y eterna del devenir, una constante estructural, a saber, que “la vida impone a todas sus actividades un imperativo de integridad” (III, 186).

El optimismo orteguiano ante su tiempo reside en que la sensibilidad naciente puede refrendar ese imperativo de integridad recogiendo una rica tradición vital y cultural. Para ello ha de cumplir el imperativo que ordena que “la vida debe ser culta, pero la cultura tiene que ser vital” (III, 169). No hay supeditación de la razón a la vitalidad, sino “síntesis en que culturalismo y vitalismo, al fundirse, desaparecen” (III, 197). Si se logra lo anterior, se habrá dejado atrás el imperialismo ideológico, es decir, se supera la pretensión idealista de que las ideas guíen la vida característica de la Edad Moderna. Vida e ideas habrán de integrarse y esto es el propio destino intelectual que señala él mismo. La filosofía —*su filosofía*, el perspectivismo— (Cfr. VII, 285) tiene, precisamente, la misión de facilitar la articulación de las ciencias entre sí, y de éstas con la vida; en palabras más coloquiales, es la filosofía la que debe poner las cosas en su sitio aclarándolas.⁷⁰

Ortega y Gasset, ante el tiempo —ante los nuevos tiempos—, presiente que va regido por un vector de integración entre la vida y la cultura. Estos nuevos tiempos van unidos a la aparición de una nueva sensibilidad, que es conceptuada por el autor, como la aparición del “sentido deportivo y festival de la vida”, una suerte de

⁷⁰ Pues se necesita la más alta integración de reinos independientes, donde unidad y pluralidad no son incompatibles, sino todo lo contrario.

sensibilidad propia también de la aparición de un nuevo tipo de hombre en el que estarían integradas la vida y la cultura. Un hombre con sentido deportivo —no se entienda necesariamente un deportista— se vislumbra y propugna por un tipo de intelectual que tendría una nueva jerarquía de valores presidida por un valor que expresaría el *auge vital*: el esfuerzo espontáneo y lujoso. Aquí se presenta una nueva dualidad⁷¹: el *hombre deportivo* que se contrapone al *hombre utilitario*.⁷²

Ambos tipos pretende derivarlos de la biología, por ende, recurre a ésta para obtener una concepción del hombre y de los valores humanos que desbordan de su constitución orgánica. Es más, enfrenta al hombre biológico y utilitario a otro tipo de hombre, el hombre lujoso y deportivo (Cfr. VII, 323):

Esto significa que hay dentro del hombre biológico y utilitario otro hombre lujoso y deportivo, que en vez de facilitarse la vida aprovechando lo real, se la complica suplantando el tranquilo ser del mundo por el inquieto ser de los problemas (VII, 323). La vida orgánica o biológica es, a la postre, incomprendible como utilidad, sólo es explicable como inmenso fenómeno deportivo (VII, 330).

En esto está implícito la forma primaria de emplear la *energía* —por el hombre y por la naturaleza—, que indicaría en qué consiste su ser integral, de tal forma que avalaría un determinado tipo de valores en la conducta humana. Es oportuno mencionar que el influjo de Nietzsche se deja sentir. Para el autor de *Así habló Zaratustra*, “la vida es aumento y futurición, que vivir es ímpetu de vivir más, pleonexía, superación.”⁷³

⁷¹ Recuérdese la dualidad entre hombres activos y contemplativos.

⁷² Según Ortega, el principio valorativo sumo del siglo XIX es el de la utilidad.

⁷³ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit., p. 249.

La distinción nietzscheana entre “vida ascendente” y “vida descendente” (III, 190), (VI, 219), y la importancia de “vida ascendente” en la estética orteguiana y que sobre este punto ha insistido José Luis Molinuevo en el estudio introductorio a los textos de estética de Ortega, recogidos en *El sentimiento estético de la vida (Antología) José Ortega y Gasset*, Tecnos, Madrid, 1995.

La argumentación orteguiana tiene dos momentos: el primero para negar el utilitarismo, el principal valor defendido por el positivismo. El segundo, para defender el esfuerzo lujoso, o dicho en otros términos, la sustitución de lo mecánico por lo creador, del cálculo por el derroche. Y defiende que lo primario en todo proceso vital es una energía dispuesta a ponerse en acción:

La actividad deportiva como la primaria y creadora, como la más elevada, sería e importante en la vida, y la actividad laboriosa como derivada de aquélla, como su mera decantación y precipitado. Es más, vida propiamente hablando es sólo la de cariz deportivo, lo otro es relativamente mecanización y mero funcionamiento (II, 610). Según ella, todos los actos utilitarios y adaptativos, todo lo que es reacción a premiosas necesidades, son vida secundaria. La actividad original y primera de la vida es siempre espontánea, lujosa, de intención superflua, es libre expansión de una energía preexistente. No consiste en salir al paso de una necesidad, no es un movimiento forzado o tropismo, sino, más bien, la liberal ocurrencia, el imprevisible apetito (II, 609).

Y es en esto último, en el imprevisible apetito, donde se da la conciliación entre utilidad y contemplación; entre alteración y ensimismamiento.

La nueva sensibilidad ambiciona actuar por el simple goce de actuar, más allá de la resolución de las necesidades. Además, se presupone que existe una energía potencial que puede ser puesta al servicio de diversos objetivos, y que la nueva sensibilidad desborda los fines utilitarios. Ortega cita implícitamente a Nietzsche al proponer “transmutar la inveterada jerarquía” (II, 610), e invertir el predominio del valor utilitario sobre el lujoso a favor de la primacía del lujo y la espontaneidad sobre la utilidad y el cálculo; se ha realizado una transmutación de los valores de la que se deriva también la consideración del hombre lujoso y deportivo sobre el hombre biológico y utilitario (Cfr. VII, 323). ¿Qué se entiende por hombre lujoso y deportivo?

Estilísticamente, se trata de una provocación a una concepción desvitalizada y descorporalizada de la cultura. Y, además, se traen a presencia el concepto aristotélico de ἐνέργεια (*enérgeia*) combinando con el ascenso vital nietzscheano. A pesar de los equívocos, lo que Ortega y Gasset ha hecho es reactualizar el pensamiento de Platón (Cfr. VII, 347).⁷⁴ Al recurrir a tal término, alrededor de los años veinte, se arriesgó a ser malentendido, y años más tarde se vio obligado a definir deporte: “entiendo, un esfuerzo, pero un esfuerzo que, en oposición al trabajo, no nos es impuesto, ni es utilitario ni es remunerado, sino un esfuerzo espontáneo, lujoso, que hacemos por gusto de hacerlo, que se complace en sí mismo” (VII, 348).

Pero, ¿quién es este hombre lujoso y deportivo? Es un tipo de hombre acorde con la nueva sensibilidad, que trasluce una concepción jerárquica y elitista; además, enlaza con la distinción entre ideas y creencias. El hombre común tiene como su primer fin actuar para sobrevivir, es un hombre que realiza acciones utilitarias y que gracias a ellas intenta obtener seguridad y facilitarse la vida. Su interés por lo que le rodea es utilitario, *intravital* (Cfr. VII, 429). No le interesan las cosas en sí mismas, sino las cosas *para sí mismo*. Eso le lleva a considerar “la utilización práctica como norma de la verdad” (VII, 295), es devoto de lo que le hace comfortable el mundo, de las técnicas; tiende a vivir el mundo tal como se lo ofrecen las *creencias* y en ese sentido prefiere “la vida bajo la autoridad absoluta a un régimen de discusión” (IV, 209). En resumen, quiere, sobre todo, tranquilidad.

⁷⁴ De Platón también hereda un sesgo intelectual y elitista. Frente al radical vivir, la teoría es juego; no es cosa terrible, grave, formal. “Lo que yo quiero decir es lo siguiente: que el hombre es como un juguete en la mano de Dios, y que eso, poder ser juego, es precisamente y en verdad lo mejor en él. Por tanto, todo el mundo, hombre o mujer, debe aspirar a ese fin y hacer de los más bellos juegos el verdadero contenido de su vida —contrariamente a la opinión que ahora domina—. Juego, broma, cultura, afirmamos, son lo más serio para nosotros los hombres. He aquí, señores, una frivolidad más que yo doy al viento. Lo malo es que si yo ahora la he pronunciado, no soy yo quien la ha pensado y la ha dicho y escrito. Las palabras que he leído y que comienzan ‘Lo que yo quiero decir es lo siguiente: que el hombre es un juguete en la mano de Dios...’ son nada menos que de Platón [...]. Esas palabras son del libro VII de *Las leyes* —la postrera e inconclusa obra de Platón, inclinado sobre la cual lo sorprendió la amiga muerte, levantándolo para siempre en su mano inmortal” (VII, 347).

En cambio, su opuesto es el hombre deportivo, a quien le gusta aplicar su energía realizando un esfuerzo espontáneo que la satisface por sí mismo. No obstante llamar deportivo a tal hombre es una provocación de Ortega porque en quien está pensando es en el teórico y, sobre todo, en el filósofo. Se vive desde dentro y se contempla desde fuera (*Cfr.* VII, 344). No se facilita la vida, al contrario, se la complica, ya que pone en cuestión las creencias que son sometidas a análisis. Se olvida del propio ser vital y de sus intereses, hay un interés extravital que se esfuerza en contemplar cada cosa “desde ella misma, no desde mí. Contemplación es ensayo de transmigración” (VII, 429). Así, frente al dejarse ir de la mano de las creencias se quiere analizar la realidad mediante conceptos y expresarla en ideas, lo que problematiza la existencia, porque:

Para mí esta audacia del hombre que le lleva a negar provisionalmente el ser y al negarlo convertirlo en problema, crearlo como problema, es lo característico y esencial de la actividad teórica que, por lo mismo, considero irreductible a toda finalidad práctica, sea del orden que sea (VII, 323).

La transmigración tiene dos caracteres: es lúdica y es de lo real a lo irreal. Para ello, el mismo autor, sale al paso frente a esas concepciones que se tiene del filósofo como un ser gris, aburrido y hasta amargado; por el contrario, se trata de una vida de fantástica vitalidad. Su carácter intenso deriva de que:

[...] en la teoría canjeamos la realidad por su espectro, que son los conceptos. En vez de vivirla la pensamos (VII, 349). [Pero, al ser toda teoría] un sistema de conceptos sobre el Universo [se convierte en un ejercicio placentero consistente en que] casen unos con otros, como piezas de un rompecabezas, nuestros conceptos (VII, 344).

En ello reside su dimensión deportiva, lúdica y rigurosa, puesto que todo juego exige estricto respeto a sus normas e internarse en él, “que le exigiese un poco más de donosura e intensidad [...]. Eso sería vivir en plena forma” (VII, 436). El juego intelectual no se juega solo, requiere varios jugadores; el juego intelectual no es el que el teórico realiza en sus investigaciones, sino en la confrontación de éstas con otros teóricos se da la apertura. La apertura de su labor al juicio de los demás y, por tanto, en un régimen de discusión. La norma de la verdad es la coherencia conceptual, el desvelamiento del ser de las cosas, y la adecuación de sus proposiciones al ser de aquéllas.

El análisis de la nueva sensibilidad lleva a ofrecer no sólo una nueva jerarquía de valores, sino a insinuar una coherente modificación de la ética. Además, pretende enlazar con sus concepciones de la vida y del hombre, y que éstas considere al ser humano como ser activo que hace diferentes cosas: ciencia, política, religión, arte, etc.; “y, mucho más que todo, el hombre se hace ilusiones” (VII, 111). Entre las diversas caracterizaciones que Ortega hace del hombre: “el animal etimológico” (VII, 220), “el animal fantástico” (VII, 253), puede añadirse esta otra, “el animal ilusionado” (XII, 200, 314). Que el hombre se haga ilusiones tiene un carácter no sólo descriptivo, sino axiológicamente positivo, hasta el punto de que se anuncia, ambiciosamente, que propugna un cambio radical en la concepción filosófica de la ética, puesto “que no considera al deber como la idea primaria en la moral, sino a la ilusión” (VII, 426). La ilusión es un afán expansivo, con un carácter de ser proyectivo, ser que hace proyectos, también lujosos y deportivos.

Para recapitular el tema, la nueva sensibilidad vislumbra integrar la vida y la cultura, propone una jerarquía en cuya cumbre se halle el hombre deportiva e intelectualmente esforzando, antepone la creación al cálculo, y favorece un vivir ilusionado en el que esta integración facilite “la alegre aceptación de lo real, cualquiera que sea nuestra ulterior resolución sobre esa realidad” (III, 303). De esa

manera, el sentido deportivo y festivo de la vida se opone al utopismo⁷⁵ y al ucronismo (*Cfr.* V, 45); al idealismo en cuanto que empobrece la realidad pretendiendo reducirla al cumplimiento de esquemas rígidos previos.

⁷⁵ El utopismo consiste en una forma desbocada de la imaginación; una representación que consuela ilusoriamente, como crédulo autoengaño, al hombre haciéndole creer que tiene o va a tener aquello que le falta (*Cfr.* IX, 567).

DESDE LA EXPERIENCIA DEL ARTE

MUNDO ESTÉTICO

Desde sus primeros escritos se distingue explícitamente tres mundos: el físico, el psicológico y el estético (Cfr. II, 262). ¿En qué consiste el mundo estético? Ésta y otras preguntas podrán hacerse en atención a la importancia de este estudio que intenta desvelar el sistema conceptual de Ortega y Gasset en torno de este campo, es decir, de su estética.

El mundo estético es un mundo interior, él mismo emplea abundantemente términos para referirse a lo estético: *organismo, orbe, cuerpo orgánico...*, términos que hacen referencia a una estructura con aspectos permanentes, pero no inamovibles (Cfr. VII, 446).

Y bien, ¿cómo se da en la vida de los hombres la coexistencia con lo que denominamos indistintamente mundo poético o mundo estético? Para ello habrá que estudiar los aspectos estructurales con tendencias permanentes del orbe estético, así como las causas de sus modificaciones temporales, de tal manera que se deberá remontar de los datos concretos y singulares hasta los más abstractos.

En *Ideas y creencias* traza una dicotomía entre lo que denomina mundo exterior y mundo interior. En relación con su concepción de la perspectiva, ambos mundos tienen que ver con el sujeto, ambos son interpretaciones de éste. Su diferencia radica en ser considerados creencial o idealmente:

Lo que solemos llamar realidad o 'mundo exterior' no es ya la realidad primaria y desnuda de toda interpretación humana, sino que *es lo que creemos*, con firme y consolidada creencia, ser la realidad. Todo lo que en ese mundo real encontramos de dudoso o insuficiente nos obliga a hacernos ideas sobre ello. Esas ideas forman los 'mundos interiores' (V, 405).

¿Por qué nos formamos ideas? "Simplemente, hacerse cargo de lo que las cosas son" (VIII, 602), es decir, la intención es conocer la realidad independiente o no de la exactitud o inexactitud de lo que se afirma. De ahí que entre los mundos interiores se incluyan otros mundos peculiares como los del conocimiento, los de la religión, el de la experiencia de la vida y el poético (Cfr. V, 406).

Es oportuno aclarar que Ortega utiliza el término clásico *poiesis* en su sentido aristotélico para referirse al mundo artístico. Queda aclarado con ello que cuando se refiere a lo poético no se limita a la poesía, sino a las artes en general, acentuando su dimensión *constructiva* y *ejecutiva*. "El arte no es un juego ni una actividad suntuaria [sino] una explicación habida entre el hombre y el mundo, una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o la reacción científica" (I, 191).

Los mundos interiores constituyen interpretaciones de la realidad, es decir, formas de aparecer ésta en la vida de los hombres. Tal planteamiento de lo poético como interpretación le permite distanciarse de la estética reducida al estudio de la belleza, pese a lo cual esa proposición siga ocupando un importante lugar en su obra. Esto hace que se perfile en su sentido más amplio el universo de la estética como disciplina filosófica, es decir, *la estética, rama de la filosofía que estudia la estructura del mundo poético en sus dimensiones permanentes y cambiantes*.

En las *Meditaciones del Quijote* señala que pretende "encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la sustancia artística. La estética es la cuadratura del círculo; por consiguiente, una operación bastante melancólica" (I, 477). El objetivo

filosófico es poner claridad en un terreno proclive a la confusión; ésta se debe, en buena parte, a que ni los artistas ni los historiadores del arte se han preguntado por la esencia de la actividad artística, ni por los elementos que en ella intervienen o sus relaciones (Cfr. VIII, 508). En definitiva, que faltos de preparación filosófica no se han preocupado por la *estructura del objeto estético*. A los artistas, a los creadores no les quita nada a su labor, en cambio, la calidad de la labor de los historiadores del arte se rebaja, ya que ellos acostumbran aportar numerosos datos y clasificaciones, pero esclarecen poco el *sentido* del universo artístico.

El mundo poético “es, en efecto, el ejemplo más transparente de lo que he llamado ‘mundos interiores’ ” (V, 403). El mundo de lo real y de lo cósmico es *opaco* en la medida en que cada nueva perspectiva de él nos aporta un nuevo aspecto de su realidad sin que lleguen a integrarse nunca. Por el contrario, el mundo poético es altamente transparente; significa que su estructura es captable de una sola vez, es decir, en una *intuición*. El autor está convencido —o al menos parece— de que sus intuiciones primeras acerca de lo poético han sido acertadas, esto explica —en parte— que toda su estética se ocupe de ir decantando aspectos de una estructura que tiene que ver con los conceptos de irrealidad, imagen, metáfora y estilo, y, sobre todo, que intuye lo poético como *orbe hermético*, además, es coherente con su concepción de la intuición, pues ésta “contiene siempre más de lo que pensamos” (VII, 356). Lo que se ha hecho presente con mayor o menor precisión mediante la intuición puede ser, posteriormente, aclarado mediante el pensamiento.

Ortega, que propone el sistema, tiene en cuenta en su estética aspectos ontológicos y epistemológicos. De tal manera que uno de los rasgos más generales de la estructura de lo poético evidencia *la integración de lo subjetivo y de lo objetivo*. En primer lugar, “lo estético es, de un lado, deleite subjetivo; de otro, belleza” (III, 169). Mezcla de subjetividad y objetividad, porque el arte es resultado de un esfuerzo *lujoso-deportivo* por parte del creador, y de igual manera, una actividad lujosa por

parte del contemplador, espectador como a ambos les mueve “un magnífico apetito de ver” (III, 392); en sentido más amplio de conocer.

Pero el sentimiento estético no es tan fácil de satisfacer si no logra algo adecuado para hacerlo. Se necesita “someterse a un régimen o ley objetivos” (III, 165) que es, en primera instancia, la contemplación de entes bellos. En segundo lugar, la relación entre *el objeto estético y los sujetos* que tienen trato con él requieren diversos tipos de *distancia*.⁷⁶

a) *Distancia constructiva o creativa*: desde el punto de vista del creador, el objeto estético es resultado del ejercicio espontáneo —lujoso, deportivo— de su *vitalidad* entendida como “poder de creación orgánica” (III, 113), lo que implica la labor y consciente construcción de algo distinto de sí. Esto es, cada ente poético debe consistir en un mundo peculiar independientemente de su vínculo con otras creaciones poéticas.

b) *Distancia receptiva*: no está de acuerdo en la comprensión de lo estético a través, principalmente, de los efectos provocados en el espectador o receptor. El orbe poético debe provocar un lazo “espiritual, y no mecánico” (III, 369). De ahí que juzgue inadmisiblemente estéticamente que el emisor (creador-artista) pretenda provocar en el alma del espectador efectos de forma mecánica. Si es así, entonces nos hallamos ante formas inferiores del arte. “Arte es contemplación, no empujón. Esto supone una distancia entre el que ve y lo que ve. La belleza, suprema distinción, exige que se guarden las distancias” (II, 244). Por otra parte, la espiritualidad del arte se debe a que uno de sus componentes decisivos es la expresión de sentimientos (Cfr. II, 237).

c) *Distancia cognoscitiva*: el arte pretende proporcionar una comprensión de la realidad mejor que la habitual en nuestra existencia cotidiana (Cfr. III, 392), lo que es posible gracias a que el ámbito del arte no es conceptual ni de generalizaciones, sino

⁷⁶ Cfr. Ciriaco Morón Arroyo, *El sistema de Ortega y Gasset*, Alcalá, Madrid, 1968, pp. 370-375.

de “lo concreto y vital” (I, 483). Para ejemplificar lo anterior, dice Ortega, que las piedras de la sierra de Guadarrama son mejor comprendidas a través de la pintura de Velázquez que en el trato cotidiano con ellas o a través de un tratado de mineralogía. Frente a la obra artística se alcanza una perspectiva cognoscitiva privilegiada en la medida en que se goza de una presencia excepcional, puesto que “el arte tiene una misión contrapuesta, y va del signo habitual a la cosa misma” (III, 392). Resulta paradójico, ya que se trata de una distancia privilegiada e íntima con las cosas.

d) *Distancia representativa*: o también distancia imaginativa. Toda obra de arte es concebida, en último término, como representación. Y toda representación exige una *imagen*, especialmente las artes plásticas:

Y en toda imagen se compenetran dos objetos: uno presente, los pigmentos y las líneas o el volumen del mármol; otro ausente, a saber, lo que el pigmento y el mármol representan. Y ni uno ni otro, aislados, son la obra bella, sino el uno con el otro, en esencial mutación y pareja indisoluble (II, 64).

Dicha concepción de la imagen está relacionada con la forma propia del ser irreal en el orbe poético, un ser irreal que consiste en el *estar sin estar*.

La importancia de estas cuatro distancias permiten establecer este rasgo estructural del orbe poético donde en toda obra de arte existe una distancia entre lo que *aparece* como presente y lo que se representa como ausente. Por ende, se trata de una representación de entes sensibles o ideales.

En Ortega y Gasset, “el arte es siempre creación y no elección entre lo ya creado” (II, 550), que sería el tercer rasgo estructural del mundo poético, por ende “la realidad es la realidad del cuadro, no de la cosa copiada” (I, 661). Lo anterior hace considerar la *autonomía progresiva del arte en forma de hermetismo* frente a otras instancias, así como el valor de la obra artística concreta en tanto orbe cerrado —en un primer momento—

sobre sí mismo, en tal forma que la obra de arte lograda tiene estructuralmente su consistencia en sí misma, y se enfrenta a la concepción del arte como μίμησις (*mímesis*) o representación mecánica de la realidad. Además, supone una cierta conciliación entre la dimensión eterna —estructural— y temporal —histórica— en la medida en que se acerca al diagnóstico orteguiano de la *tendencia* de la actividad artística observable en su tiempo, esto es, en la nueva sensibilidad que está gestándose. “El arte evoluciona inexorablemente en el sentido de una progresiva purificación; esto es, va eliminando de su interior cuanto no sea puramente estético” (II, 242), lo que debe ser entendido como independencia creciente del arte y de su unidad interna, es decir, de la creación de orbes herméticos; de esta manera, lo eterno y lo temporal descubren su sintonía en la historia como “un incesante engendrarse [como] ejecución” (VII, 415).

Ortega defiende una concepción de la cultura como eterno cambio progresivo (Cfr. I, 543), quienes no aceptan el cambio corren el riesgo de morir por instinto de conservación (Cfr. I, 543), o de convertirse en artificios culturalmente falsos, tal como le ocurrió al Imperio alemán (Cfr. I, 96). Es importante tener presente precisamente esta concepción del ser como algo eternamente cambiante, argumento ontológico decisivo en su pensamiento. La cultura —y el arte— no puede ser *repetida* sin correr el riesgo de anquilosarse; debe ser, por el contrario, *aumentada* (Cfr. I, 321). Lo anterior avala la autonomía del arte y disminuye su interés concebido como *mímesis*, copia o representación mecánica de la realidad. Ese carácter de aumento pone de manifiesto que no se trata de beneficiar el cambio por el cambio, sino de reconocer el carácter metamórfico de la realidad (Cfr. VII, 658).

Durante los años veinte realiza sus estudios más importantes sobre estética. En 1923 es, sumamente significativo, que identifique en otras actividades, como la física y la matemática, y “empiece una marcada preferencia por lo finito y un gran desamor a lo infinito” (III, 242), se observa una tendencia por orbes cerrados sobre sí mismos

para encontrar esa convergencia: su concepción de lo poético y del *arte nuevo* como *orbe hermético* y clausurado sobre sí. Es significativo el tono positivo con el que él habla de discontinuidad, y escribe en su juventud que:

Una cultura impresionista está condenada a no ser una cultura progresiva. Vivirá de modo discontinuo, podrá ofrecer grandes figuras y obras aisladas a lo largo del tiempo, pero todas retenidas en el mismo plano. Cada genial impresionista vuelve a tomar el mundo de la nada, no allí donde otro genial antecesor lo dejó (I, 354).

Y, además, que en la historia no se producen saltos (Cfr. V, 183). Entonces, ¿cómo puede entenderse la casi defensa de la discontinuidad? En primer lugar, en el ámbito de las artes, Ortega consideraba su tiempo como un tiempo de crisis, pero las crisis se producen sobre todo cuando una generación rompe —discontinúa— con la anterior. En segundo lugar, sabía que el *nuevo arte* fingía ignorar su tradición y gustaba referirse a mundos exóticos, primitivos, sin tradición. En este sentido, puede decirse que captaba el arte moderno, le gustara o no. En tercer lugar, identifica un carácter propio del siglo XX, la fragmentariedad. Y, por último, la estructura del mundo poético tendrá y convertirá en valor positivo al hermetismo.

El cuarto rasgo estructural del arte es la *prioridad de la forma sobre la materia*. En 1910, afirma que un elemento irreal como la unidad (Cfr. I, 474), es lo que dota propiamente de valor artístico a una determinada combinación pictórica de colores y líneas. “Una estructura es una cosa de segundo grado, quiero decir, un conjunto de cosas o simples elementos materiales, más un orden en que esos elementos se hallan dispuestos” (I, 350). Lo que define una estructura no son los materiales que en ella se dan, sino la relación en que se enlazan, se conectan. O mejor aún: “la obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto” (III, 399). En

esta concepción, importante para la *crítica* pone de manifiesto que la labor central de la *crítica de arte* debe ser el desvelamiento y análisis de las estructuras poéticas. Esto se encuentra en las primeras páginas de su *Idea del teatro*, lo que pretende establecer como la estructura, la forma, la esencia del hecho teatral. Las relaciones y jerarquías entre forma y materia cambian a lo largo del tiempo en la obra orteguiana. En su juventud, la materia o asunto parece imponerse sobre la forma como consecuencia de una ambición culturalista o idealista de dar un determinado curso cultural o ideal a la realidad. Incluso, en las *Meditaciones del Quijote* señala que “la poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano” (I, 391).

En sentido contrario, en 1912, había aplaudido en los artistas jóvenes su *intención* de superar el anquilosado glosario de temas de la pintura consolidada en España al introducir formas, órganos estéticos (Cfr. I, 565), por lo tanto modos de estructuración formales, distintos. La admisión de lo abstracto del arte —sobre todo formal, estructural— parece irse consolidando con el tiempo:

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista (III, 359). Todo en ellos queda mediatizado, igualado y convertido en pieza cualquiera de la composición. El protagonista es el cuadro mismo (VII, 520).

Esto es, el cuadro ha conseguido su independencia y autonomía formal respecto de los materiales temáticos —humanos o no— que lo integran.

En otro orden de ideas, en Ortega y Gasset hay una evolución en lo referente a la relación entre lo que denomina tema ideal y su concreción sensible. Aunque siempre se postula que lo esencial en la creación es el tema o formas ideales concebidas,

parece que en un primer momento se da menos importancia a la concreción sensible, si bien más adelante se considerará tal concreción como indispensable en la medida en que posibilita la actualización, ejecución o entelequia de la forma ideal. Tan es así, que, en el arte es una forma de comunicación entre el artista y el contemplador, no tendría sentido la creación meramente ideal en el espíritu del creador sin su realización en un ente sensible capaz de ser percibido por un espectador.

Es necesario distinguir entre asunto o materia representada y tema ideal, cuyo hallazgo es propiamente el momento creativo o espiritual del arte, en consecuencia “el arte es la técnica, es el mecanismo de la actualización, frente al cual aparece el acto creador de los bellos objetos como la función poética primaria y suprema” (I, 375). Se considera decisivo el elemento comunicativo artista y contemplador a través de un ente sensible cuando se habla del arte como un idioma cuya “función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose” (VI, 256), es decir, una representación en la que se logra el prodigio de que lo representado y, por tanto, propiamente ausente se nos da; es un *modo de ser* en que se nos aparece no propiamente ejecutándose —lo cual es imposible—, sino logrando provocar la ilusión —el *como si*— de estarse ejecutando.

El quinto rasgo estructural del arte consiste en la *consecución de la irrealidad como su función viviente*. El arte tiene la virtualidad de conseguir que el ser humano transite de su situación cotidiana, real, vital a otra extraordinaria o irreal. Gracias al arte se ejecuta un “lado imprescindible de nuestra existencia” (VII, 466). Se trata de algo que sucede “en nuestra alma” (III, 404), y es que nos transporta *ilusoriamente* del mundo habitual, ordinario, al extraordinario (Cfr. VII, 476). A esto Ortega le llama “el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta” (III, 377). Y la estructura fraudulenta como se ha visto es sencillamente cuanto más transparente su carácter irreal.

El arte es “un modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan” (VIII, 489). La pregunta que surge es: ¿qué es lo que le ha pasado y pasa a los hombres individual y colectivamente frente al arte? En otras palabras, es necesario vislumbrar la función del arte en el orden individual y colectivo.

OBJETO ESTÉTICO: LA METÁFORA

Se establece una prioridad de la forma sobre la materia en la medida en que ella es la que ordena y estructura propiamente el objeto artístico. Materia y forma; forma y materia tienen sus dificultades:

La forma es siempre el aspecto externo que una realidad ofrece al ojo cuando la contempla desde fuera, haciendo de ella mero objeto. Cuando algo es sólo objeto, es sólo aspecto para otro y no realidad para sí. La vida no puede ser mero objeto porque consiste precisamente en su ejecución, en ser efectivamente vivida y hallarse siempre inconclusa, indeterminada. No tolera ser contemplada desde fuera: el ojo tiene que trasladarse a ella y *hacer de la realidad misma su punto de vista* (IV, 402).

En cambio, la obra de arte es sumamente especial, sí que es un objeto y tiene forma, lo que le permite ser vista *desde fuera*, ser realidad *para mí*. Mas la obra de arte plena no es sólo un objeto, sino que entraña una vitalidad interior que permite verla *desde dentro*, como una realidad *in statu nascendi*, ser realidad *para sí*. Luego, a la obra de arte sí que le cabe la posibilidad de ser contemplada como algo completo, es más, su carácter hermético acentúa aún más esa posibilidad; pues una obra de arte, para merecer tal nombre, se muestra como un mundo cerrado, “una nueva objetividad”

(VI, 262). Pero la obra de arte requiere una intensa transformación tanto de planos de la realidad como de la estructura materia-forma respecto de lo real.

En *El hombre y la gente* (1950), señala como dos caracteres imprescindibles de toda acción estrictamente humana, “originarse intelectualmente en el sujeto que lo hace y engendrarse en su voluntad. Por tanto, mucho más que a un comportamiento humano se parece a un movimiento mecánico, inhumano” (VII, 209). En sus textos sobre Velázquez atribuye intelectualidad y voluntariedad a la pintura —y el arte en general—, situándola entre las acciones humanas (Cfr. VIII, 489). Ello contribuye a que la labor artística redunde en la consecución de un orbe hermético, toda vez que en ello el artista se libera de su inevitable circunstancialidad, su labor depende básicamente de su intelecto y de su voluntad. La separación entre la vida cotidiana del sujeto y la vida del artista se hace patente cuando el hombre tiene que hacer su vida para poder sobrevivir, “vivir es ser fuera de sí, realizarse” (IV, 400). En la vida irreal, la creación artística, el proyecto artístico ha de transformar lo real en irreal, puede decirse que producir una obra artística es *irrealizarse*.

La producción artística supone un desnivelamiento de la relación materia-forma en cuanto que esta última alcanza un papel preponderante sobre la materia. En 1912, Ortega defiende que el arte es creación de formas (Cfr. I, 568). Los objetos artísticos se caracterizan porque, aunque sean materiales, la materia pierde importancia en ellos mientras que lo formal lo gana. En este diluirse de la materia —de lo cósmico, de lo corpóreo— lo que caracteriza la substancia que los artistas *producen* y que denominamos la “substancia poética” (I, 384), se da el proceso de irrealización en relación con la realidad habitual, ya que sirve al artista como “la realidad ingenua es, para el arte, puro material, puro elemento. El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética” (I, 487). Como ejemplo de ello, en el joven Velázquez predominaba lo material, es decir, los objetos, seres y cosas, mientras que el maduro alcanzó su valor artístico gracias al dominio de la composición, del ritmo formal de

las líneas, las masas y los vacíos (Cfr. VIII, 475). Y es que el artista transforma la relación materia-forma en función de sus fines e intenciones, y esto lo hace de acuerdo con un proyecto intelectual-volitivo con fin ideal, “la forma es siempre ideal —una imagen del recuerdo o una construcción nuestra” (I, 387). Son las *ideas* del artista las que se plasman en *formas* que ordenan la materia otorgándole una *figura* contemplada desde fuera. Es de enorme curiosidad la articulación y re-articulación de la realidad, cuando se parte de la obra de arte que origina la *inversión de la jerarquía perceptiva habitual*, “como un segundo plano sólo es posible detrás de un primer plano, el territorio de la belleza comienza sólo en los confines del mundo real” (VI, 262).

En la vida cotidiana, la jerarquía coloca en primer plano a los seres reales, y en el segundo, a los irreales. No obstante en el mundo estético se invierte la relación, en el mundo irreal del arte, lo irreal se convierte en el centro de nuestra atención, se convierte en primer plano, y lo real, cósmico, utilitario y meramente objetual pasa a segundo plano. Tal inversión explica la atracción que suscita el mundo estético, “ningún horizonte, repito, es interesante por su materia. Cualquiera lo es por su *forma*, por su forma de horizonte, esto es, de cosmos o mundo completo” (III, 409-410). El orbe estético suscita interés por el privilegio del elemento formal que le dota de completitud.

La obra de arte no es un mero objeto; lo característico del ser-cosa o materia reside en que su ser no es ejecutivo⁷⁷, en cambio, el objeto artístico está cargado de subjetividad que lo sitúa más del lado de lo vital que de lo material:

En todo cuadro aparecen representados objetos, es decir, que en él reconocemos cosas y personas merced a que las formas de estas cosas y personas han sido más o menos aproximadamente reproducidas. Llamaremos a estas ‘formas naturales y

⁷⁷ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, op. cit., p. 38.

objetivas'. Pero en el cuadro hay, además, otras formas: las que el pintor ha impuesto a las formas objetivas al ordenarlas y representarlas en el fresco o lienzo [...] llamaremos 'formas artísticas' (VIII, 570). En las 'formas artísticas' reside, además, 'el *estilo*' (VIII, 621).

Por otra parte, no debemos perder de vista, después de este análisis que no elimina la temprana convicción orteguiana —aproximadamente 1911—, que forma y materia van siempre unidas: “Nada hay que sea sólo materia, la materia misma es una idea; nada hay que sea sólo espíritu, el sentimiento más delicado es una vibración nerviosa” (I, 485). La forma está ligada a lo espiritual, mientras que la materia tiene que ver con lo mecánico. La inversión de planos que se da en el arte en relación con la cotidianidad de las cosas, lo que hace es *reinstaurar un orden jerárquico ontológico*, el de la primacía de la forma sobre la materia, del sentido sobre la materialidad (Cfr. I, 385), o del todo sobre la parte (Cfr. VIII, 562). Aportar intelectual e intencionadamente forma a la materia como hace el arte es enriquecer la vida, darle plenitud.

Las formas artísticas están ligadas a lo que la forma aporta sobre la materia. La materia tiene un carácter inercial y trivial (Cfr. I, 540), mediático (Cfr. VII, 454) o desalmado (Cfr. VII, 200). En cambio, pertenece a la forma el dinamismo y la emoción (Cfr. I, 540), lo que sirve como meta (Cfr. VII, 454), o lo dotado de alma (Cfr. VII, 454). Sin embargo, Ortega aclara que, por importantes que sean los medios expresivos o los materiales que utiliza el artista en su obra, éstos son sólo *medios expresivos* que pone al servicio de su intencionalidad y finalidad artística, porque es evidente que los materiales o *medios expresivos* utilizados por el artista se encuentran subordinados a la forma que éste quiera dar a lo que está construyendo. Con la simple percepción ante la obra de arte —lo material— pasa a un segundo plano ante la preponderancia de la forma, incluso hasta quedar desatendido, “los ingredientes con que está hecha una cosa son siempre y por fuerza de distinto cariz que el compuesto en el cual

desaparecen actuando a retaguardia" (VIII, 503), se considera las técnicas artísticas como material al servicio del pintor, de ahí que se distinga al artesano del artista. Ser un buen artesano es requisito para ser artista (Cfr. I, 490), puesto que significa dominar los *mecanismos* que deben operar en el arte, como el manejo de la línea, el color, etc., pero la técnica y su dominio son dentro del arte prácticas que están en un segundo plano respecto de las formas ideales, de las formas formales, al *estilo*. "La técnica del arte no es el arte [y] entender de pintura no es saber pintar, es saber otra porción de cosas."⁷⁸

La imaginación y la imagen son consideradas por Ortega y Gasset como una facultad y un producto psíquico de excepcional importancia en la vida de los sujetos. Las imágenes contribuyen a la integración del lado subjetivo y objetivo, y son el medio más general mediante el que desrealizamos la realidad, desmaterializándola, dotándola de levedad. La preocupación por lo imaginario debe ser englobada en esa perspectiva ontológica y ligada de forma inmediata a la dimensión intelectual del ser humano. En este sentido, se ocupa de dignificar las imágenes y de evitar su consideración como algo irracional.

En el artículo *Verdad y perspectiva* (1916), señala que "una forma de lo real es lo imaginario" (II, 20), esto es que lo imaginario no forma parte de lo existente-real en cuanto cosa corpórea, sino de *lo que hay* en tanto irrealidad. Pues se entiende por imagen o representación, modos de nuestra conciencia en los que "nos es presente o cuasi-presente una cosa" (XII, 375). De ahí que la imagen, en cuanto realidad psíquica, remite a algo por ella imaginado o representado; *v. gr.*, el centauro no es un ser real, sino un ser irreal, de la fantasía; es el acto de conciencia como tal. Sin embargo, las imágenes no se dan sólo en el terreno de la fantasía, sino que constituyen una parte decisiva de su mecanismo intelectual y que denominamos

⁷⁸ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 220.

mundos interiores, porque ellas son un mecanismo de respuesta imprescindible para ese naufrago que es todo hombre y se encuentra con un mundo ya configurado:

Encontrarse viviendo es encontrarse irrevocablemente sumergido en lo enigmático. A este primario y preintelectual enigma reacciona el hombre haciendo funcionar su aparato intelectual, que es, sobre todo, imaginación. Crea el mundo matemático, el mundo físico, el mundo religioso, moral, político y poético que son efectivamente ‘mundos’, porque tienen figura y son un orden, un plano. Estos mundos imaginarios son confrontados con el enigma de la auténtica realidad y son aceptados cuando parecen ajustarse a ésta con máxima aproximación (V, 400).

En su obra *Ideas y creencias* sobre la vida inmediata, originaria, realidad radical o primaria realidad (Cfr. V, 403), que constituye el simple hecho de hallarse en el mundo, se levanta el orbe imaginario de los mundos interiores. Ese orbe imaginario supone la *interpretación* del mundo, ya sea en forma de creencias, ideas o creaciones artísticas, “poesía es un pensar entes imaginarios” (VI, 47). En Ortega puede percibirse, al considerar que la fantasía fue una función primigenia (Cfr. VII, 252), que luego se perfeccionaría para “hacer de ella lo que hoy, bastante abusivamente, llamamos ‘razón’ ” (VII, 252). Podemos denominar al hombre “animal fantástico” (Cfr. VII, 253), como es un productor excepcional de imágenes destinadas, sobre todo, a ir configurando proyectos e ilusiones con los que enfrenta la realidad.

El hombre, este animal fantástico, le es imprescindible para afrontar los enigmas existenciales, vitales, convertir el supuesto mundo exterior en mundo interior, en *mundo para mí*. Para ello, tiene que metamorfosear lo real —que en cuanto cosa es físico— en entidad mental. “No puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea —es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo” (VI, 254). Se trata de un proceso de

separación o alejamiento de la realidad primaria que nos permite contemplar ésta gracias a nuestras interpretaciones —acertadas o no— así es como se da una transfiguración o *desrealización* (Cfr. III, 370), de la realidad.⁷⁹

Las imágenes remiten por lo común a algo sensible; éstas más que hacer presente algún objeto lo *representan* (Cfr. VII, 352). Es necesario recordar que las artes plásticas usan como material las imágenes, y que éstas nos presentan algo como ausente, es decir, lo representan. “Hay en el mundo realidades que tienen la condición de presentarnos en lugar de sí mismas otras distintas de ellas. Realidades de esa condición son las que llamamos imágenes. Un cuadro, por ejemplo, es una ‘realidad imagen’ ” (VII, 459). Representarse la realidad mediante imágenes supone una actividad, aunque bien, interesa más, en cuanto aboca las imágenes más del lado del mundo poético que de la intelectualidad abstracta, que “a lo que toda imagen es como estado ejecutivo mío, como actuación de mi yo, llamamos sentimiento” (VI, 260).

Por otra parte, los mundos interiores se dan siempre desde una perspectiva: “toda imagen sensible arrastra el sino inexorable de su localización, es decir, que la imagen nos presenta algo visto desde un punto de vista determinado” (IV, 444). Expresar su punto de vista es uno de los privilegios que le son concedidos al artista y suscitar imágenes es una de las capacidades del arte, *v. gr.*, son las paradojas en la pintura de Velázquez. Ortega afirma que, pese a que es un pintor cuyos lienzos remiten a la cotidianidad más inmediata, se trata de un gran creador de irrealidades, capaz del truco de prestidigitación de rodearnos de “presencias impalpables” (VIII,

⁷⁹ La concepción de lo real como lo físico, es decir, una concepción científicista del mundo, donde sólo es real lo cuantificable. Sin embargo, este problema ya Nietzsche lo había resuelto, pues no hay tal cosa como un mundo real; todo es interpretación. Pero cuando desaparece lo real desaparece también lo ficticio. Resulta necesario sostener, por una parte, que la realidad radical sólo es accesible como interpretada y, al mismo tiempo, continuar postulándola como en sí.

477), de convertir, en suma, las cosas en imágenes. Explicar cómo se producen tales artificios desrealizadores conduce a las ideas orteguianas acerca de la metáfora.⁸⁰

El diluir de lo material y la transformación de lo real en imágenes son procedimientos esenciales para la consecución de la irrealización en que consiste el arte. Mas el *mecanismo* es la *metáfora*, ya que la metaforización de la realidad constituye la esencia misma del arte. La creación artística supone un proceso de destrucción de la realidad e inmediata construcción de la irrealidad, por ende “el arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética” (I, 487). En otras palabras, algo real muere para renacer luego convertido en metáfora (*Cfr.* I, 571). Una entidad real muere transformándose y renaciendo en una entidad irreal, por lo que se trata de un proceso cíclico. En el proceso, lo que a primera vista se produce en la metáfora es una *identificación* de sus dos componentes en la que:

[...] se anulan recíprocamente, se neutralizan, se desmaterializan [...]. Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son, precisamente, esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad [...]. El *ser como* es la expresión de la irrealidad (VII, 460-461).

El primer efecto operado por la metáfora es la aniquilación de la realidad; el segundo, la gestación de irrealidad. El poder de atracción y convicción de la metáfora reside en que convertida en *herramienta cognoscitiva* permite descubrir, prestar atención a “una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas” (VI, 258), se habla de una “misión luciferina” (I, 358) del arte, pues éste

⁸⁰ El subjetivismo existente en el mundo imaginativo se hace mayor que en otros marcos intelectivos, pues las imágenes son representaciones sentimentales que en cuanto tales no son contrastables de unos sujetos a otros. En efecto, se podrá contrastar aquello que es representado por una imagen, pero no las imágenes en cuanto contenidos psíquicos de dos sujetos que se representan. Esto no significa lógicamente que lo imaginario deje formar parte de lo que hay, pero sí que su ser es “ser imaginado, un ser fantástico o de la fantasía” (II, 61).

tiene siempre carácter interpretativo, ideal, cuya misión es esclarecer y poner en orden la vida (Cfr. I, 357). La entidad nombrada por la metáfora supone, además de su carácter intelectual, un *proceso de producción de irrealidad*. El advenimiento de un ser irreal cuyo ser se caracteriza por el *como si*, es decir, un ser no existente, pero que *hay* en su carácter de irrealidad. En términos ontológicos, el ser aludido por la metáfora “no era un *ser* en el sentido de real, sino un *ser* en el sentido de irreal [...]”. El *ser como* no es el ser real, sino un como-ser, un cuasi-ser; *es la irrealidad como tal*” (VII, 460). Y en términos epistemológicos, “el *ser como* es la expresión de la irrealidad” (VII, 461).

En 1924, Ortega afirma que la metáfora se usa de dos maneras: “además de ser un medio de expresión, es la metáfora un medio esencial de intelección” (II, 390). Ejemplo del primer caso es cuando se usa la metáfora para nombrar algo que ha sido descubierto —el tren como el caballo de vapor—; y del segundo, el complejo sentimental de alzamiento y aniquilación, de dignidad y fragilidad. Para profundizar, en este segundo uso, él explica que cuando se expresa algo se necesita algo patente, es decir, presente, y algo que está latente, ausente. El *juego metafórico* consiste en expresar lo ausente mediante lo presente. Esa evocación:

[...] no pretende absorber nuestra atención [ya que] siempre, en la expresión, la cosa expresiva se sacrifica espontáneamente a la cosa expresada, la deja pasar a través de sí misma, de suerte que para ella *ser* consiste más bien en que otra cosa sea (II, 578).

Sucede que todo fenómeno expresivo “implica, pues, una transposición; es decir: una metáfora esencial” (II, 579). La metáfora se basa en la *comparación*, que es una herramienta indispensable de comprensión (Cfr. VI, 113). La comparación metafórica permite pensar “ciertos objetos difíciles” (II, 390), puede decirse que la metáfora es también una intuición, gracias a palabras o a imágenes se logra intuir o captar algo

que rebasa los propios términos. En la metáfora hay toda una concentración de significados que se deja captar —y pensar— también sentimentalmente. No se rebasa los límites de lo pensable, “pues bien: la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual” (II, 391).

El uso intelectual de la metáfora se encuentra en su propia enunciación, “nos permite dar una existencia separada a los objetos abstractos menos asequibles. De aquí que su uso sea tanto más ineludible cuanto más nos alejemos de las cosas que manejamos en el ordinario tráfico de la vida” (II, 394). Dentro del uso intelectual de la metáfora, está su poder para provocar belleza, *v. gr.*, la cuasi-identificación de realidades. Cuasi-identificación que se muestra como tal, ya que la conciencia de que no hay verdadera identificación entre los polos unidos en una metáfora —los dientes no son perlas—, y de que la metáfora entraña una exageración revela que la semejanza descubierta y expresada por la metáfora acentúa “la desemejanza real entre ambas” (VI, 258). Se habla de la metáfora como *semejanza irreal*. La metáfora ayuda a la comprensión del carácter creador del arte:

Ahora bien: este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora. Yo diría que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella (VI, 257).

La metáfora instaura radicalmente realidades, nuevos entes.⁸¹ La estética y la teoría del arte deben partir de la concepción del arte como *mímesis*, esto es: “Arte no

⁸¹ En este sentido, la metáfora, el *como si*, característico del arte, se diferencia de las identificaciones simuladas que utiliza la ciencia. Ésta las usa, a veces, como punto de partida para luego quedarse con pequeñas parcelas de verdad (*Cfr.* II, 393). Frente a esa reducción de las identidades supuestas por la ciencia, el arte logra ampliaciones sobre las identidades simuladas. Por otra parte, la recepción de una metáfora puede convertirla en manantial de nuevas realidades.

es copia de cosas, sino creación de formas” (I, 568); el arte es imitación que representa y al mismo tiempo significa, porque es un proceso de creación, de creación de imágenes, creación de objetos irreales, y, por ende, de formas y no de las cosas reales:

El arte no puede consistir nunca en copiar una realidad, si por realidad se entiende lo que se ve, se oye, se toca [...]. La realidad no es sólo el arroyo que vemos correr, mas también el manantial subterráneo que no vemos y produce a aquél. Por eso, la realidad no puede copiarse, sino que se la sorprende mediante un acierto misterioso que hace al artista coincidir con ella, como el compás de la danza hace coincidir movimientos espontáneos e independientes (II, 175).

El arte, al crear *formas*, está buscando la forma de la totalidad, y para ello tiene que fundir nuevamente esas dos caras de lo vital: naturaleza y espíritu. En 1910, Ortega destaca el *carácter integrador del arte* y funde naturaleza y espíritu:

Nada hay que sea sólo materia, la materia misma es una idea; nada hay que sea sólo espíritu [...]. Para realizar esta función tiene el arte que partir de uno de esos mundos, y desde él dirigirse hacia el otro. Este es el origen de las varias artes (I, 485).

Asimismo escribe: “el arte es producción: se diferencia de la cría caballar en que no es reproducción.”⁸² Producción de entidades irreales que tiene un gran efecto sobre el sujeto a través de la ampliación, *ensanchamiento* de su ser. Este ensanchamiento supone una continuidad respecto de algo ya dado. Este poder de ensanchamiento de la metáfora posibilita “el descubrimiento lírico [que] tiene para nosotros un sabor de reminiscencia, de cosa que supimos y habíamos olvidado” (III, 17); enriquecimiento del sujeto gracias al recuerdo. *Ensanchamiento* de conocimientos

⁸² José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 198.

cuando se comprende que la compenetración entre los dos extremos de la comparación metafórica es adecuada. Pero, enriquecimiento, sobre todo en la medida en que la metáfora altera la perspectiva habitual (Cfr. III, 374), y señala que la aniquilación del mundo real por el metafórico es inefectiva, puesto que “las semejanzas donde las metáforas se apoyan son siempre inesenciales desde el punto de vista real” (VI, 258). Sin embargo, penetrar en el mundo de la irrealidad a través de la metáfora —y con ella en el orbe estético en general— posibilita un cambio fundamental de actitud ante la cotidianidad. El cambio consiste en el *aligeramiento del sujeto* y, en consecuencia, con la levedad del ser, toda vez que “el aire pierde seriedad y las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad” (III, 383). Tal proceso le parece a Ortega necesario en una época que fomenta el hermetismo intelectual y sentimental (Cfr. IV, 187). En el campo del ser irreal, de la metáfora, el hombre es capaz de salir de sí mismo, escapar de sus hábitos, y esto es posible gracias a la metáfora como una buena herramienta, “compararse sería salir un rato de sí mismo y trasladarse al prójimo. Pero el alma mediocre es incapaz de transmigraciones —deporte supremo” (IV, 187). La facilidad de dicha transmigración “consiste en la transposición de una cosa desde su lugar real a su lugar sentimental” (VI, 261). Paradójicamente, este salto de un punto de vista habitual, cotidiano, hermético a otro más abierto supone la aceptación de sumergirse en un mundo hermético —como sería el caso del arte—, sea como creador o como espectador. El proceso consiste en la liberación del hermetismo cotidiano a la apertura de la irrealidad del arte y, por ende, la inmersión en el hermetismo extraordinario del arte.

El cambio de perspectiva de la dimensión real a la irreal y la producción característica del arte es la creación de un *mundo virtual* (Cfr. I, 484). Recuérdese que ese carácter de mundo es lo que le dota del hermetismo característico; es hermético, cerrado, pero, transparente. El objeto estético permite captar cristalinamente su estructura, la que deja ver su carácter de irrealidad, de virtualidad, su calidad de

totalidad ficticia (Cfr. I, 484), ya que su gloria y su límite residen en su artificiosidad. Es, también, el predominio de la forma sobre la materia, el carácter de mundo completo lo que hace atractivo algo. La completitud en el arte se gana con base en el hermetismo. Ejemplificando lo anterior, Ortega y Gasset puntualiza que la *verdadera pintura* no es la de quien se esfuerza en copiar la realidad exterior al lienzo, sino la de quien se esfuerza por pintar un cuadro en un sentido independiente de lo real, esto es, el arte como producción de irrealidades, de metáforas, de *como si*. El artista y el espectador navegan de lo real a lo irreal y se sumergen en “el arte es juego, diversión, ‘como si’, farsa” (VII, 489). Ante esto, él mismo se refiere con frecuencia al arte como una forma de *evasión*: en primer lugar, como fuga de lo que desagrada en ella “he aquí toda la poética: hay que esconder los vocablos *porque* así se ocultan, se evitan las cosas, que, como tales, son siempre horribles...” (IV, 484). En segundo lugar, como encantamiento del mundo, es la poesía y con ella todas las artes en su carácter de *poiesis*. La metáfora facilita la evasión de lo real y favorece la aparición de seres imaginarios e ingrátidos (Cfr. III, 372), una vez que la realidad se degrada tanto más estática pretenda ser y mantenerse. En tercer lugar, el arte y las nuevas denominaciones —a las metáforas lingüísticas, visuales, auditivas, etc.— gozan del carácter mágico de dotar al objeto estético de dinamismo, de tal forma que el mundo real metamorfoseado es irreal, se presenta *in statu nascendi* (IV, 483).

Para Ortega, el hombre, para continuar viviendo, ha de estar constantemente decidiendo su vida en función de su yo íntimo y de las circunstancias que le rodean. Los hábitos, las costumbres que adopte tienen la ventaja de facilitar —o bien dificultar— la vida, mas entraña el riesgo de convertirle en un hombre rutinario. “Y es que, en efecto, la vida pesa siempre, porque consiste en un llevarse y soportarse y conducirse a sí mismo” (VII, 419). Vivir en un mundo de hábitos le hace prisionero de un mundo de seguridades que pueden acabar por aprisionarlo. Los hombres que descartan lo equívoco, lo mudable, lo cambiante se ciñen a lo unívoco, quieto,

inmutable; son hombres faltos de imaginación (Cfr. I, 198). Por el contrario, tener imaginación significa que al sujeto le cabe ensimismarse en un mundo interior rico en imágenes; en consecuencia, para el hombre sin imaginación sólo existe lo finito, mientras que la fantasía le permite *cazar el infinito* (Cfr. I, 187). El hombre con un mundo interior aspira a ir más allá del mundo real.

La imaginación libera de la cotidianidad, además, se puede ser más alegre. A este último término, el autor mismo aventura su origen etimológico en el verbo *aligerar*, hacer perder peso (Cfr. VII, 419). Dicha *levedad del ser* tiene un interesante plano perceptivo: el paso de la primacía de lo táctil a la de lo visual. De ahí su interés por las artes visuales, en tanto aligeran la realidad. A este respecto, el pintor que más le interesó fue Velázquez, pues éste supone una ruptura con toda la pintura europea anterior:

[Velázquez] se esfuerza en eliminar la representación del volumen sólido, es decir, de cuanto en la imagen es alusión a datos táctiles. Ahora bien, las cosas de nuestro contorno real son para nosotros aún más cosas tangibles que visuales, son cuerpos. Hasta el punto de que al prototipo de lo irreal llamamos 'fantasma', esto es, imagen puramente visual, que tocada no ofrecería resistencia a nuestras manos (VIII, 477).

El sentido más adecuado para lo real es el tacto, porque el mundo real es tangible; en cambio, para el mundo irreal, la vista —el sentido perfecto. El salto es del lado real del ser al irreal, salto *cualitativo* de lo sólido a lo leve; *perceptivo* de lo táctil a lo visual, y, por último, *axiológico*, en cuanto calidad de vida. Mientras que el tacto obliga a la proximidad frente a lo cósmico y lo real —en su sentido amplio—, la vista permite contemplar la realidad a distancia. Artistas y filósofos son quienes miran la realidad desde fuera, con distanciamiento.

Las artes en su transustanciación metafórica logran crear mundos paralelos al real; todas ellas tienen en común la desrealización como desmaterialización, aspirando a la creación. Es el salto de lo habitual y vulgar de la vida ordinaria en lo real a la fantástica vida extraordinaria en lo irreal, pues “en el arte, claro está, se trata siempre de escamotear la realidad que de sobra fatiga, oprime y aburre al hombre fuera del arte” (VIII, 476). El arte es evasión, aparece como el milagro de despojar a las cosas y a los sujetos de lo que habitualmente son; es un descanso presidido por la *metamorfosis* (Cfr. VIII, 587). Desde época temprana, alrededor de 1911, Ortega y Gasset tuvo la preocupación entre la dicotomía pesadez-ligereza, y describe cómo hallándose en el interior de una catedral gótica se siente “arrebatao de mi propia pesantez sobre la tierra” (I, 186).

El paso de lo táctil a lo visual, como ocurre en Velázquez, en que una cosa pasa de estar oculta a estar presente, tiene un trasfondo epistemológico, un desocultamiento o desvelamiento del ser:

La apariencia de una cosa es su aparición, ese momento de la realidad que consiste en presentársenos. Nuestro trato ulterior con ella —mirada en derredor, tocarla, etc.— nos hace olvidar ese primer instante en que apareció. Mas si tratamos de aislarlo, de acentuarlo y trasladarlo al lienzo, hombres, paisajes, animales, cántaros, vasijas, se convierten en ‘aparecidos’, en espectros, en eternos *revenants* (VIII, 478).

Por tanto, la fantasmagoría de la irrealidad en la realidad tiene un efecto cognoscitivo, hay un paso de *lo próximo a lo distante, de lo corpóreo a lo incorpóreo, y de lo sólido a lo fantasmagórico*, es decir, a la espectralización del objeto (Cfr. VIII, 612). La auténtica poesía y, por ende, el arte en general “es aventura y trance, nunca forma habitual” (VIII, 595); paso de *lo habitual a lo inhabitual*.

En todos estos cambios, el arte permite un nuevo estado de espíritu en quienes se relacionan con él y en tanto lo hacen; este nuevo estado es un estado de liberación de lo habitual, “son existencias hueras, sin equipaje de trascendencia. Por eso pesan tan poco, por eso parecen tan ágiles” (V, 244-245). En este sentido debe entenderse que el arte, con la metáfora como principal instrumento es “el más radical instrumento de deshumanización, no puede decirse que sea el único. Hay innumerables de alcance diverso” (III, 374). El término deshumanización, pese a lo controvertido que puede aparecer, se entiende de modo positivo en la medida en que significa descanso respecto de la condición habitual. A través del arte se consigue la decisiva metamorfosis del sujeto real en otro irreal. Un supremo gozo:

[...] estar en él, *ser* en él, equivaldría a convertirse uno mismo en irrealidad. Esto sí sería efectivamente suspender la vida, dejar un rato de vivir, descansar del peso de la existencia, sentirse aéreo, etéreo, ingrávido, invulnerable, irresponsable, inexistente (VII, 469).

Valores como levedad, ligereza, irresponsabilidad son axiológicamente positivos desde el lado irreal.

La metamorfosis es un proceso que se da en el tiempo; la metamorfosis de lo real a lo irreal supone el desarrollo del lado irreal del hombre, es el desarrollo de una potencia —que no ocurre por sí solo, y menos el arte—, en función a técnicas. Este proceso es un estado en el que *vivimos ejecutivamente* (Cfr. VI, 261), es un conjunto de formas del ser ejecutivo del hombre; esto es, que toda persona, y en forma especial para aquella que tiene aptitudes y actitudes estéticas, no desarrollar su lado irreal supone una mutilación de su ser. Es más, los artistas que están mejor dotados para manejar las técnicas artísticas tienen la misión no sólo de abrirse a la irrealidad, sino de abrir a ella a los demás:

[...] la misión del escritor, del bípedo con pluma, es la de elevar hacia lo alto todo lo inerte y pesado. Cuando el escritor no logra o, por lo menos, no procura hacer esto, ¡ah!, entonces el escritor no es escritor, porque entonces la pluma no es pluma, que es plomo (VI, 233).

ORIGEN DEL ARTE: EL SER IRREAL

Adán en el paraíso es en la obra orteguiana un punto de referencia, porque pone en una veintena de páginas una serie de temas cruciales que, con variaciones más o menos considerables, y con ampliaciones o retoques, conservarán su identidad básica hasta el final. Ortega reflexiona sobre la obra pictórica de Zuloaga, que hace algo más importante que copiar *cosas*: descubrir lo esencial de ellas. Para esclarecer esto, se esboza una teoría estética centrada en dos temas fundamentales: la vida humana y el ser de las cosas.

La vida se presenta al hombre como problema, cuya solución ha de ir lográndose en tres estadios: la ciencia, la moral y el arte. Las dos primeras corresponden a ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu respectivamente; expresan leyes y, por tanto, se mueven dentro de generalizaciones que no dan cuenta de las cosas en su concreción; esto es, las cosas bajo la perspectiva científica se convierten en casos, ya que no son consideradas en sí mismas, sino como algo en que la ley se expresa unívocamente y que por ello es perfectamente sustituible, desaparece su individualidad. Este resultado es completamente insatisfactorio. La solución sólo puede proporcionarla el arte, ciencias del espíritu, que mediante la elaboración de un mundo irreal y el despliegue en ese marco de una totalidad de relaciones es capaz de expresar la cosa misma en su concreción. La pintura tiene la tarea de pintar a “Adán en el paraíso”, no de retratar este o aquel hombre tal como aparece empíricamente,

sino de expresar lo esencial, la dimensión eterna del hombre, encarnada en este o aquel hombre concreto, más que temporal, efímero. De ahí que “Adán en el paraíso. ¿Quién es Adán? Cualquiera y nadie particularmente: la vida” (I, 492).

La aportación de este ensayo consiste en poner de relieve el concepto de cosa, aunque podría pensarse que tal aportación no existe. El mismo autor habla de la pintura como arte, que no tiene como objetivo presentar o reproducir cosas, y que en su dimensión esencial, en aquello que la constituye, tampoco consta propiamente de cosas. En una pintura hay ciertamente colores y líneas, que son cosas, pero lo decisivo no son esas pinceladas, comprobables empíricamente; así también, la unidad ideal es inmanente al cuadro mismo, y lejos de estar en correspondencia con las cosas, es una especie de:

[...] vida estrictamente interior al cuadro: sobre esas pinceladas flota como un mundo de unidades ideales que se apoya en ellas y en ellas se infunde: esta energía interna del cuadro no está tomada de cosa alguna, nace en el cuadro, sólo en él vive, es el cuadro (I, 474).

Concretamente, en el cuadro se distingue dos planos: el que se compone de cosas, al caso, colores y líneas, y aquel otro, caracterizado en manifiesta oposición a las cosas, como “algo puramente virtual: un cuadro se compone de cosas; lo que en él hay además, no es ya una cosa, es una unidad, elemento indiscutiblemente irreal, al cual no puede buscarse en la naturaleza nada congruo” (I, 474). Este segundo plano no es una cosa, es una unidad; es que se trata de “la unidad entre unos trazos de pintura” (I, 474). Con ello, Ortega, sin decirlo explícitamente, pone en práctica el método propio de la filosofía desde siempre: distinguir entre lo fenoménico y lo esencial.

Si lo fenoménico parece ser abandonado al buscar lo esencial, es luego recuperado de hecho y dotado de un significado nuevo, más profundo y más amplio. Y afirma que “el color y la línea son cosas; la unidad, no” (I, 474). Pero, ¿qué es una cosa? La respuesta no puede ser más breve: “Un pedazo del universo [...]” (I, 474), por ejemplo, los colores y las líneas de un cuadro están ahí, en el universo del mismo modo como están también todas las demás cosas. Cada cosa es un pedazo de otra mayor, hace referencia a las demás cosas, es lo que es merced a las limitaciones y confines que éstas imponen; *cada cosa es una relación entre varias*. “Pintar bien una cosa no será, pues, según antes suponíamos, tan sencilla labor como copiarla: es preciso averiguar de antemano la fórmula de su relación con las demás, es decir, su significado, su valor” (I, 475). Pintar bien no es sino un modo de dar expresión a la conexión de las cosas con las demás.

En realidad Ortega y Gasset está introduciendo dos aspectos que cambian por completo esa consideración de las cosas como mero *estar ahí*, unas al lado de otras. Por una parte, un aspecto ontológico, en el sentido indicado de que cada cosa está en relación con las demás y con el universo entero y, por otra, un aspecto que convencionalmente cabe llamar epistemológico, consistente en la fórmula con que se expresa esa relación. No tener en cuenta ese doble aspecto o, lo que es lo mismo, reducir uno de ellos al otro, anulándolo consiguientemente, contribuiría a trivializarlo.

Las cosas existen en cuanto que están constitutivamente relacionadas unas con otras. Algo distinto es dar con la fórmula para expresar esa relación; las fórmulas son múltiples. Lo que ahora conviene adelantar es que cada una de esas interpretaciones o valoraciones fundamentales tiene como tarea poner de relieve un género de relaciones determinadas, y más concretamente la pintura. Cuando ésta es auténtica, tiene que ver no con cualquier modo de relaciones entre las cosas, sino con un “género de relaciones [que] serán las esencialmente pictóricas” (I, 475).

La pintura que ha de comenzar por dirigir la mirada a las cosas en forma tal que en ellas se vea un género de relaciones esencialmente pictóricas, que justo por ello “en el arte no hay juego: no hay tomarlo o dejarlo. Cada arte es necesario; consiste en expresar por él lo que la humanidad no ha podido ni podrá jamás expresar de otra manera” (I, 476).

La unidad ideal, trascendente a los elementos meramente materiales y en la que el cuadro en rigor consiste en el sentido de hacer posible una visión peculiar de las cosas que no puede lograrse de otro modo, es como situarse en el lugar adecuado y a la distancia adecuada que permitan mirar... un determinado tipo de relaciones. En realidad, esa unidad ideal representa la fusión de lo uno y lo otro, del punto de vista y de lo visto, del sujeto y del objeto. Es en la unidad misma donde viene dado ese tipo de relaciones que va buscándose:

Una vida estrictamente interior al cuadro: sobre esas pinceladas flota como un mundo de unidades ideales que se apoya en ellas y en ellas se infunde: esta energía interna del cuadro no está tomada de cosa alguna, nace en el cuadro, sólo en él vive, es el cuadro (I, 474)

Quiere decir que el cuadro posee una peculiaridad irreductible en virtud de la que expresa las cosas —las relaciones en que éstas consisten— bajo una dimensión inalcanzable por ninguna otra actividad. Lejos de propugnar un esteticismo que se recrea placenteramente en la obra de arte, Ortega entiende que ésta representa principalmente una inmersión en las cosas mismas. En consecuencia, la unidad ideal que el cuadro representa es una unidad trascendente bajo un doble aspecto. El primero de ellos, significa que esa unidad ideal trasciende, se haya situada más allá de los elementos materiales del cuadro —líneas y colores—, con la capacidad y función a la vez de organizarlos y transmitir un sentido, un significado de las cosas

mismas. La trascendencia es funcional y, paradójicamente, inmanente a aquello que es transcendido. Además, es trascendente la unidad ideal bajo un segundo aspecto, implícito y ya aludido, en cuanto que el cuadro se trasciende a sí mismo, va más allá de sí, puesto que en sí mismo expresa toda una forma de ver la realidad, ya que lleva a hablar de algo diferente de la pintura misma y, sin embargo, presente en ella (Cfr. I, 474). Ambos significados de lo trascendente coinciden, no materialmente puesto que uno y otro mientan algo distinto, pero sí formalmente, en cuanto que es la misma unidad ideal la que, a la vez que trasciende los elementos de la pintura, se trasciende en algo diferente de la pintura misma. Se trata siempre de alcanzar lo mismo: la realidad, las cosas y las relaciones en que consisten. En otra forma no tendría sentido la insistencia del autor a lo largo de toda su obra.

No obstante, él mismo se muestra radical y contundente al afirmar que “no existe, por lo tanto, esa supuesta realidad inmutable y única con quien poder comparar los contenidos de las obras artísticas: hay tantas realidades como puntos de vista” (I, 475). Por lo tanto, tal realidad única se declara inexistente *para nosotros*, o en relación con los diferentes contenidos; eso no significa que no exista en sí. No existe la realidad única en cuanto se le concibe como algo con lo que se pretende comparar los contenidos que se le atribuye, pero existe en sí misma. De ese *en sí*, sólo se puede hablar ciertamente en cuanto que es *para nosotros*. Pero, a su vez, el *para nosotros*, ilimitadamente múltiple y variado, sólo puede tener sentido en cuanto que converge en el *en sí* que posibilita y postula la conexión más o menos explícita entre los diferentes puntos de vista.

Ortega y Gasset plantea el problema de la estética, de la reflexión filosófica sobre el arte en cuanto puede aparecer como algo extraño, porque:

[...] pretende encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la sustancia artística. La estética es la cuadratura del círculo; por consiguiente, una

operación bastante melancólica (I, 477). [Y] para quien tiene conciencia de lo que significa una orientación exacta en asuntos como éste, la estética vale tanto como la obra de arte (I, 478).

La explicación del origen del arte implica una doble necesidad, la estrictamente causal y la teleológica. La una y la otra tienen su raíz, en último término, en que “el hombre lleva dentro de sí un problema heroico, trágico” (I, 478), que consiste en buscar su lugar y su acomodo en el conjunto de la realidad, en el entramado que forman las cosas. A esto, como a su fin, se ordena con imperiosa necesidad toda actividad humana.

La estética tiene, en principio, la noble tarea de aclarar lo que en verdad ocurre en la actividad artística. “Para orientarse en el sentido de un arte conviene decidir su tema ideal. Cada arte nace por diferenciación de la necesidad radical de expresión que hay en el hombre, que es el hombre” (I, 478). Pero es conveniente hacer una consideración: Ortega recurre al término *expresión*, utilizado con frecuencia en el pensamiento alemán de la época. Este término sugiere lo que circunscribimos al ámbito de la exteriorización de actitudes o puntos de vista subjetivos, mas arriesga por completo el significado pretendido por él, quien no sólo reivindica para el arte una referencia constitutiva a la realidad o las cosas, sino que la acentúa al máximo, y considera que sólo el arte puede salvaguardar la índole de las cosas en su verdadero significado. A su vez, el arte en general adquiere su diferenciación en y por medio de las diferentes artes particulares. Cada una de ellas se caracteriza por exponer un determinado tema o contenido fundamental “cada arte, pues, responde a un aspecto radical de lo más íntimo e irreductible que encierra en sí el hombre. Y ese aspecto no será, por consiguiente, sino el tema de ideal cada una” (I, 479), que habría que completar con la idea de que lo más íntimo del hombre se corresponde con lo que también es lo más íntimo y propio de las cosas mismas.

Y bien, el arte es muy complejo, no tanto por la pluralidad y dificultad de los temas, lo que es cierto, sino por la índole de la realidad, de las cosas a las que se refiere y que legitiman su existencia.

Para la ciencia se lleva a cabo, en virtud de su propio planteamiento, una transformación profunda en la realidad, consistente en que convierte cada cosa en un caso de una ley general, en aquello que tiene en común con otras muchas. Desaparece, por tanto, lo que es cada cosa como tal en su ser estrictamente individual e irreductible y surge con todo el vigor, que la ciencia misma le confiere, una dimensión abstracta que es un nuevo tipo de realidad. Mas se logra descubrir dimensiones reales de carácter común, y no logra, en cambio, expresar nada que tenga que ver con lo estrictamente individual, con lo que es cada cosa. "Las cosas son casos para la ciencia: así queda resuelto el primer estadio del problema de la vida. Ahora es menester que las cosas sean algo más que cosas" (I, 482).⁸³

La fuerza de las cosas mismas en aquello que las constituye como tales, es decir, en su carácter individual, es la que exige la búsqueda de un nuevo punto de vista que dé cuenta de esa peculiaridad:

De la tragedia de la ciencia nace el arte. Cuando los métodos científicos nos abandonan, comienzan los métodos artísticos. Y si llamamos al científico método de abstracción y generalización, llamaremos al del arte método de individualización y concretación (I, 483).

El problema es el modo de captar las cosas en su carácter estrictamente individual, con lo que la individualidad se revela como el problema fundamental de

⁸³ "Napoleón no es sólo un hombre, un caso particular de la especie humana; es este hombre único, este individuo. Y la piedra de Guadarrama es distinta de otra piedra químicamente idéntica que yaciera sobre los Alpes" (I, 482).

la filosofía, “y el problema del arte es lo vital, lo concreto, lo único en cuanto único, concreto y vital” (I, 483).

El arte nos acerca a las cosas de un modo completamente diferente de como lo hace la ciencia. Lo importante es la acentuación del significado del arte frente al significado de la ciencia, el hecho de que se trata de dimensiones completamente diferentes, tanto que queda excluido cualquier tipo de afinidad entre los objetos de una y de otra. De ahí que en ningún caso quepa afirmar con sentido que el arte copia a la naturaleza, y la insistencia en que el problema del arte es lo vital, lo concreto, lo único. A partir de la individualización como método del arte y de lo individual como su objeto, Ortega indica lo que es peculiar de la actividad artística, a partir de esta tesis: el objeto de la ciencia es estable y permanente, y su tarea es descubrirlo mediante la elaboración de las generalizaciones correspondientes:

Es la naturaleza el reino de lo estable, de lo permanente; es la vida, por el contrario, lo absolutamente pasajero. De aquí que el mundo natural, producto de la ciencia, sea elaborado mediante generalizaciones, al paso que este nuevo mundo de la pura vitalidad, para construir el cual nació el arte, haya que crearlo mediante la individualización (I, 483).

Los descubrimientos científicos, que tienen que ver con lo permanente, están llamados a ser superados unos por otros en un proceso incesante. En cambio, la creación artística, que expresa lo vital y lo pasajero, crea un mundo que es permanente o que se esfuerza en conservar como si en ello se fuera la vida misma, “las piedras del Guadarrama no adquieren su peculiaridad, su nombre y ser propio en la mineralogía, donde sólo aparecen formando con otras piedras idénticas una clase, sino en los cuadros de Velázquez” (I, 484). Ante unas piedras pintadas por Velázquez, alguien dotado de sensibilidad, puede advertir: “éstas son las piedras del

Guadarrama.” De ahí que se diga que “adquieren su peculiaridad” y no que la tienen; la tienen ciertamente, pero está como pérdida y envuelta en la indeterminación en medio de tantas otras cosas. Sólo el artista es capaz de recrearla, de sacarla de esa indeterminación, ponerla ante nuestros ojos y, a la par, suscitar la percepción de la singularidad de las cosas en otros muchos casos. El arte expresa verdad en cuanto que transmite algo que es propio de las cosas; expresa, además, la verdad absoluta, puesto que lo transmitido es ni más ni menos que el ser propio de las cosas. Los dos elementos en juego son evidentemente la totalidad y el individuo que constituyen una unidad indisoluble.

La cuestión ahora es saber cómo lleva a cabo el arte la tarea que ha tomado sobre sí: expresar la totalidad de relaciones que constituyen al individuo. “De un modo real es esto imposible; precisamente por esto es el arte ante todo artificio: tiene que crear un mundo virtual. La infinidad de relaciones es inasequible; el arte busca y produce una totalidad ficticia, una *como* infinitud” (I, 484). La contraposición de lo real y lo virtual remite a la noción, hoy frecuente de realidad virtual. Una afinidad entre mundo virtual, y realidad virtual se da en cuanto que en ambos casos se hace referencia a algo que no existe sin la intención expresa del hombre. Mundo virtual es, equivalente a mundo ficticio y totalidad ficticia.⁸⁴ A ese mundo virtual, también lo llama una *como* infinitud (Cfr. I, 484). Si cada cosa concreta es una suma infinita de relaciones, el mundo virtual que tiene la tarea de expresar lo verdaderamente concreto será una especie de infinitud, ya que hace referencia a la totalidad que constituye lo concreto. Las cosas concretas en la peculiaridad que adquieren mediante la obra de arte, lejos de perderse en la totalidad que representan, descansan en sí

⁸⁴ Sin embargo de que no prefiera estas denominaciones se entiende que no es casual, pues hablar de mundo ficticio o irreal es como desconectarlo de la realidad y de la vida misma. Mundo virtual no expresa ciertamente algo real en el sentido de lo que está ahí de antemano y podemos descubrir y comprobar, pero sí es una reconstrucción ideal que se refiere a lo que es real en un sentido eminente y expresa la pura vitalidad (Cfr. I, 483). Tiene, por tanto, que ver con la vida misma en un sentido radical igualmente.

mismas, son fin de sí mismas; es como si, por obra del arte cada cosa en su individualidad y concreción consiguiera un significado y un alcance absolutos por la capacidad que de ella emana de expresar el sentido del universo bajo un determinado punto de vista, el suyo propio.

Como ulterior explicación del significado de mundo virtual, Ortega recurre al concepto de forma que entiende como contrapuesto al de materia. El arte no proporciona todos los elementos y relaciones de que las cosas constan, en cambio proporciona “la forma de la totalidad tiene que fundir nuevamente esas dos caras de lo vital” (I, 485). Precisamente porque el arte expresa no sólo lo concreto e individual, sino lo verdadero y máximamente real, es capaz de llevar a cabo la fusión de dos dimensiones, naturaleza y espíritu, que la ciencia ha escindido, rompiendo la unidad de la vida (Cfr. I, 485). El arte logra poner de manifiesto, frente a la ciencia, que naturaleza y espíritu constituyen una unidad, son las dos caras de lo vital (Cfr. I, 485); hace ver su papel de desocultador de la realidad misma y no sólo de uno de sus ámbitos.

Expresar la realidad no es copiar un algo que existe de antemano, sino, paradójicamente, “realizar, es decir, convertir en cosa lo que por sí mismo no lo es” (I, 485). El arte expresa lo real, no en cuanto que lo reproduce como está ahí, sino en cuanto que lo crea mediante la puesta en escena de un mundo. Velázquez no reproduce en sus cuadros las piedras del Guadarrama, más que éstas adquieren su nombre y ser propio (Cfr. I, 484), su peculiaridad en la reconstrucción ideal plasmada en sus cuadros. He ahí la tesis originaria de la filosofía, la identidad de pensamiento y ser.

Las cosas en su verdad no son como aparecen de modo inmediato, sino tal como se presentan ante la actividad recreadora y reconstructora del pensamiento. Por otra parte, que las cosas no son como aparecen de modo inmediato, no significa que lo que aparece no esté ahí o no sea algo comprobable en el sentido, que no es lo que la cosa

es esencialmente. “Pero nosotros sabemos ya a qué atenernos frente a esa presunta realidad de las cosas; sabemos que una cosa no es lo que vemos con los ojos: cada par de ojos ve una cosa distinta y a veces en un mismo hombre ambas pupilas se contradicen” (I, 486). La identidad de pensamiento y ser postula como exigencia fundamental situarse en el terreno de la esencia y no en el de lo que simplemente aparece, de lo fenoménico, pone en escena, al menos implícitamente, la distinción entre esencia y fenómeno. En esta línea ha de entenderse que la acción de *realizar* significa, en el ámbito del arte, copiar una idea, ya que la totalidad de las cosas o de las relaciones que constituyen las cosas no viene dada de modo fenoménico, surge como resultado de una determinada forma de ejercer el pensamiento.

El pensamiento estético no expresa lo que de común y abstracto tienen las cosas y es en ellas comprobable conforme al método empleado, sino que expresa lo esencial concreto, algo que como tal acontece sólo dentro del arte mismo, y que no admite comprobación por comparación o relación con algo fuera de sí; se deja percibir sólo en y mediante la contemplación del pensamiento, ya que de él ha surgido. La acción de realizar inherente al arte se encuentra no sólo los dos aspectos fundamentales: lo universal —a diferencia de lo simplemente común— y lo concreto —como referente de lo verdaderamente real—, sino otros tres aspectos: la identidad de pensamiento y ser, la diferencia entre esencia y fenómeno, y la representación de lo esencial concreto o de lo concreto en su esencia.⁸⁵

⁸⁵ Él mismo hace una consideración relativamente amplia sobre realismo e idealismo. Realismo e idealismo son conceptos que se implican o que se relacionan dialécticamente: “Realizar, por tanto, no será copiar una cosa, sino copiar la totalidad de las cosas, y puesto que esa totalidad no existe sino como idea en nuestra conciencia, el verdadero realista copia sólo una idea: desde este punto de vista no habría inconveniente en llamar al realismo más exactamente idealismo [...]. El idealismo verdaderamente habría de llamarse realismo” (I, 486). Explicar el significado de ambas afirmaciones en las que se reconoce plena vigencia a los dos conceptos en un sentido bien determinado, no es posible en este contexto. Únicamente se llama la atención sobre la importancia y profundidad del tema. Y lo que ciertamente no cabe es considerar a Ortega y a la filosofía española en su conjunto como realistas en el sentido ingenuo, tal como a veces se pretende.

Esto requiere una aclaración que tiene que ver con el concepto de forma —forma de la totalidad. Se reflexione sobre las piedras del cuadro o sobre el *Hombre con la mano al pecho* del Greco (Cfr. I, 486), se advierte que la individualización en que hace consistir el arte requiere tener en cuenta el concepto de forma. El *Hombre con la mano al pecho* no permite identificar a nadie en concreto, no dice nada sobre el modelo que tuvo ante sí el pintor, pero en cambio, supo dar con la esencia de cualquier toledano del siglo XVII, “y desde entonces una de las cosas más reales del mundo, de las cosas más cosas, es el *Hombre con la mano al pecho*” (I, 487). El pintor no copió cada uno de los rasgos del hombre que tenía delante, sino que con sus pinceladas supo sacar a la luz lo que en él era determinante, de forma que se hiciera presente lo que era igualmente esencial del caballero toledano del siglo XVII. La afirmación de que “la realidad es la realidad del cuadro, no la de la cosa copiada” (I, 486), en el sentido de que no es en la cosa que tenemos ante nosotros, sino en el cuadro mismo donde se hace presente la esencia de la cosa. El concepto no copia, no reproduce, transforma las cosas; es también lo que ocurre con el arte. “El arte tiene que desarticular la naturaleza para articular la forma estética” (I, 487). El arte no deja, por tanto, las cosas tal como están en su inmediatez, sino que las somete a una profunda transformación, mas no en orden de descomponerlas simplemente ni mucho menos destruirlas, sino en orden de reconstruir lo que de ellas y en ellas es verdaderamente esencial, lo que es la cosa en el sentido auténtico y eminente.

El concepto de *cosa* se utiliza en dos sentidos muy diferentes, aunque no desconectados. En un primer sentido se toma como realidad ingenua⁸⁶, es decir, como algo que está ahí con independencia de relación o de actuación sobre ello. Si bien, en el contexto lo viene a identificar con naturaleza (Cfr. I, 487) se sobrentiende que puede tratarse tanto de naturaleza material como de naturaleza espiritual o, si se

⁸⁶ “La realidad ingenua es, para el arte, puro material, puro elemento” (I, 487).

prefiere, se trata de todo lo que puede ser pintado, que prioritariamente es de índole material. Esa realidad ingenua no es para la pintura un fin, sino medio de expresión, material con el que y del que se hace la realidad del cuadro.

El otro concepto de cosa es en un sentido eminente, “El Greco dio en el lienzo la última pincelada, y desde entonces una de las cosas más reales del mundo, de las cosas más cosas, es el *Hombre con la mano al pecho*” (I, 487), y que identifica con la forma estética (Cfr. I, 487), que no queda circunscrita al ámbito de lo que informa, sino que lo trasciende, y representa un modo de visión de la realidad. ¿Cómo se da la conexión entre los dos conceptos de cosa? Cabe decir que tal conexión se da bajo dos aspectos: en primer lugar, en tanto que en ambos casos hay una identidad básica de significado, trátase de las piedras del Guadarrama, del caballero del siglo XVII, etc., y en segundo lugar es el intento de poner de relieve la forma en cuanto expresión esencial de lo real.

Podría parecer que Ortega está a favor del dualismo en cuanto que distingue y contrapone:

[...] claramente entre lo que cada arte está llamado a expresar y los medios que emplea para la expresión; en una palabra, entre el tema ideal y la técnica (I, 489), [o] seducida por una confusión entre el valor estético y el acierto técnico (I, 490). [...] aparece desde luego como mucho más importante determinar *qué* debe pintarse: el *cómo* deba pintarse es cuestión secundaria, adjetiva, empírica, que acudirá a contestar con respuestas divergentes cien escuelas y mil pintores (I, 491).

A esto se le considera como dualismo en la pintura, lo que se llama técnica tendría sólo el alcance funcional de remitir a algo de índole muy diferente, a una especie de mundo ideal o mundo de las ideas. Ortega y Gasset se muestra como un decidido defensor de la peculiaridad y de la consiguiente especificación de los

saberes y de las actividades. La filosofía tiene su objeto, expresión y técnica propios que no se pueden confundir con los que son característicos de la ciencia y arte; y lejos de propugnar un dualismo defiende la fusión de las dimensiones técnica y estética. “El cuadro ha de ser en toda su profundidad, pintura; las ideas que nos sugiera han de ser colores, formas, luz; lo pintado ha de ser Vida” (I, 491). Un pintor debe aprender a pintar y dominar la técnica, “sólo quisiera dar a entender que después de pintar admirablemente, el pintor debe comenzar a hacerse artista” (I, 490). Muchos cuadros que hacen gala de una “técnica paciente, erudita, tenaz” son, sin embargo, “esencialmente antiestéticos” (Cfr. I, 490).⁸⁷ Y a su vez un pintor tan genial como:

Cézanne, probablemente, no pintó bien nunca: faltábanle las dotes físicas del pintor. Sin embargo, nadie entre los contemporáneos ha visto con tanta profundidad el sentido radical de la pintura ni se ha puesto tan claramente sus problemas sustanciales (I, 485).

Aunque es manifiesto la prioridad de lo estético sobre lo técnico. “Pintar algo en un cuadro es dotarlo de condiciones de vida eterna” (I, 491). La diferencia entre un cuadro de arte auténtico y otro que no lo es, está en que aquél resiste a los cambios en el gusto y en la valoración epocal o circunstancial. Ortega llega a contraponer el arte auténtico que deviene clásico en cuanto que se impone en las diferentes épocas, al espectador mismo:

El arte a la moda es fugaz por esto: vive del espectador, ser efímero, que cambia a poco, condicionado por la época, por el día, por la hora. El arte clásico no cuenta con el espectador: por eso nos es más difícil llegarnos íntimamente a él (I, 492).

⁸⁷ “¿Cuántos cuadros esencialmente antiestéticos no viven en la loa de la historia del arte por pura virtud y gracia de su técnica paciente, erudita, tenaz?” (I, 490).

La eternidad de la obra de arte estaría en que en medio de todos los cambios imaginarios y a través de las diferentes épocas y situaciones conserva siempre la capacidad de interpelar al espectador, siempre que, esté dispuesto a dejarse interpelar.

El Quijote dará pie siempre a nuevas y diferentes interpretaciones, y en eso está su fecundidad y su eternidad, pero todas ellas coincidirán en que abren ante el lector un modo de ver la realidad irrenunciable. Igualmente, *La Familia de Carlos IV* desvelará, por más claras y manifiestas que sean sus referencias a una época determinada, un significado profundo que trasciende el espacio y el tiempo.

Esto es coherente con la tesis que de modo contundente afirma previamente que, “la realidad es la realidad del cuadro, no la de la cosa copiada” (I, 486), por ende, es la visión del artista la que hace aparecer la verdadera realidad de las cosas o personas pintadas. Sin embargo, esto no significa que las cosas hayan quedado relegadas, es preciso en primer lugar, *vida* es un concepto genérico que expresa el ser de cada cosa. “La vida de una cosa es su ser” (I, 481); en segundo lugar, la vida humana es la forma suprema de ser, al menos entre las que son conocidas, y, en tercer lugar, a partir de su capacidad de percatarse de las cosas, éstas llegan a adquirir en el hombre, especialmente a través del arte, plenitud de sentido. “Adán en el Paraíso es la pura y simple vida, es el débil soporte del problema infinito de la vida” (I, 480), en cuanto que el destino y al mismo tiempo el sentido de la vida humana, de cada vida humana, está en recrear activamente la realidad de las cosas, y tal recreación tiene lugar a través del arte; en recrearlas —y de este modo enseñar a verlas— en su más estricta singularidad.

Bajo este aspecto es cierto que, como más tarde dirán Heidegger⁸⁸ y Gadamer⁸⁹, en y con el arte acontece verdad, es decir, no simplemente se descubre algo que está ahí previamente, ni tampoco se acumulan simplemente nuevos conocimientos, sino que el mundo entero es visto bajo una perspectiva diferente. El ejemplo que se pone a continuación es muy distinto de los anteriormente mencionados. La *Crucifixión* del Greco remite, más allá de connotaciones espacio-temporales concretas, “es el escenario ubicuo para la tragedia inmensa del vivir, donde el hombre lucha y se reconforta para volver a luchar” (I, 493). La tarea de recrear las cosas y construir un mundo habitable, lejos de ser placentera, confronta al hombre con obstáculos muy difíciles de superar y con contradicciones que requieren para su solución, la puesta en juego de una actividad creadora por encima de la capacidad meramente discursiva. El camino hacia la luz se abre paso penosamente en medio de “aquellas tinieblas brevísimas [...] podían considerarse extendidas por toda la tierra” (I, 493).

La reflexión sobre la obra de arte abre nuevos horizontes en los que las cosas van a aparecer poco a poco situadas en perspectivas diferentes. En *Meditaciones del Quijote* se advierten algunas diferencias respecto a *Adán en el paraíso*, pero no afectan lo fundamental, sino una rectificación de ciertos aspectos y, en todo caso, una complementación. No reflexiona tanto sobre las cosas en cuanto tales, mas éstas siguen estando ahí y el recurso a ellas representa un criterio de explicación de ciertos fenómenos. Por lo pronto, el lugar en que se hace presente la verdadera realidad de las cosas no es el arte, sino el concepto. Es cierto que éste tiene un alcance amplio y es válido también para el arte. Ortega está utilizando el término *cosa* de forma genérica o

⁸⁸ “La esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad del ente [...]. Por lo tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad” Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Caminos del bosque*, (traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte), Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 29, 61-62.

⁸⁹ “Después de visitar un museo, no se sale de él con el mismo sentimiento vital con el que se entró: si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso” Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, (traducción de Antonio Gómez Ramos), Paidós, Barcelona, 1996, p. 73.

más bien trascendental, en cuanto que se refiere a todo lo que hay: tanto a lo que aparece de forma inmediata, a las cosas de primer grado, como a la estructura latente o subyacente de ese mundo de impresiones, las cosas de segundo grado, que son las cosas verdaderas o esenciales que se van buscando. Las cosas no son simplemente un pedazo del universo y están constituidas por la totalidad de relaciones, sino que se hace referencia a una serie indefinida de estructuras, se afirma que las cosas no están ni son concebibles como aisladas unas de otras, “cada cosa es fecundada por las demás” (I, 350), como a su vez ella fecunda igualmente a las demás. Cada cosa está estructurada según sea su relación con otras y todo ello ocurre dentro de esa máxima estructura que es la naturaleza.

Que una cosa confina con otras no significa propiamente que está delimitada y aislada frente a las demás; se encuentra como imbricada en ellas formando un todo. En virtud de ese confinamiento cada cosa “se irá fijando más porque iremos hallando en él más reflejos y conexiones de las cosas circundantes. El ideal sería hacer de cada cosa centro del universo” (I, 351), lo propio del confín no es delimitar, sino cada cosa es conexo con las demás:

El ‘sentido’ de una cosa es la forma suprema de su coexistencia con las demás, es su dimensión de profundidad. No, no me basta con tener la materialidad de una cosa, necesito, además, conocer el ‘sentido’ que tiene, es decir, la sombra mística que sobre ella vierte el resto del universo (I, 351).

El sentido eje de las cosas lo hace a su vez coincidir con que cada una de ellas aparezca como centro virtual del mundo (Cfr. I, 351), este centro virtual del mundo tiene diferencias de matiz importantes. En primer lugar, construir un mundo virtual no es sólo una actividad reservada al arte por su capacidad de hacer que la cosa pintada exprese una totalidad de relaciones, sino que es una tarea propia de la forma

como el hombre se relaciona con las cosas. En segundo lugar, se postula como exigencia básica contemplar cada cosa bajo el punto de vista de su conexión con las demás. Por tanto, si la reconstrucción del mundo virtual es propia de la estética, esa reconstrucción se hace extensiva a cualquier forma humana de relacionarse con las cosas, por lo que la vida humana, en general, tiene un sentido estético. En tercer lugar, y como consecuencia de lo anterior, tal actividad no es una simple posibilidad para un grupo determinado de personas que profesionalmente se dedican a ella o tienen aptitudes especiales para ejercerla, es algo más sencillo y de más amplias consecuencias: una forma de comportamiento del hombre en su trato con las cosas, y es lógico que sea así, si se admite que la realidad es lo individual, lo concreto y que está constituido por una red de relaciones. Toda forma auténtica de relacionarse con las cosas pasa por el intento de sacar a la luz la totalidad de relaciones en que cada una de ellas consiste. El medio para expresar la verdadera realidad de las cosas es el concepto:

Ahora nos interesa que si la impresión de una cosa nos da su materia, su carne, el concepto contiene todo aquello que esa cosa es en relación con las demás, todo ese superior tesoro con que queda enriquecido un objeto cuando entra a formar parte de una estructura (I, 351).

Por lo pronto esa relación con las demás cosas aparece caracterizado como:

Lo que hay entre las cosas es el contenido del concepto. Ahora bien, entre las cosas hay, por lo pronto, sus límites (I, 351). Según esto, los límites son como nuevas cosas virtuales que se interpolan e interyectan entre las materiales, naturalezas esquemáticas, cuya misión consiste en marcar los confines de los seres, aproximarlos para que convivan y a la vez distanciarlos para que no se confundan y aniquilen. Esto es el concepto: no más, pero tampoco menos. Merced

a él las cosas se respetan mutuamente y pueden venir a unión sin invadirse las unas a las otras (I, 352).

El concepto expresa la realidad auténtica de las cosas, su dimensión de profundidad tiene la misión de marcar los confines de los seres (Cfr. I, 352). El sentido del concepto es repetir o reproducir la cosa misma, pero vaciada en una materia espectral (Cfr. I, 352), su misión no es sustituir o desalojar la impresión real, la intuición o la vida misma. El carácter espectral del concepto le viene de que “la cosa retiene el concepto meramente el esquema” (I, 353), es decir, nos proporciona “sólo los límites de la cosa, la caja lineal donde la materia, la substancia real de la cosa queda inscrita” (I, 353). Al igual que al arrancar de un mosaico uno de los trozos queda el perfil de éste en forma de hueco, “del mismo modo el concepto expresa el lugar ideal, el ideal hueco que corresponde a cada cosa dentro del sistema de las realidades” (I, 353). Al captar las cosas mediante el concepto se poseen, el concepto no es “su misión y su esencia, con ser no una nueva cosa, sino un órgano o aparato *para* la posesión de las cosas” (I, 353). La interpretación conceptual sobre la que se construye la cultura, cuyo sentido es proporcionar seguridad y plenitud de posesión (Cfr. I, 357), de las cosas, es ella misma un problema porque no se trata de que las cosas planteen problemas y la solución genere a su vez nuevos problemas en un proceso indefinido, sino de ver el sentido de la realidad consistente en que las cosas convivan, en lugar de confundirse y aniquilarse.

En el breve escrito de *Estética en el tranvía* se reafirma que cada cosa posee su intransferible ideal (Cfr. II, 37), esto es, tiene un ser propio, concreto y único; un ser individual constituido por una totalidad de relaciones y que condensa en sí esa misma totalidad. Cabe decir que la preocupación por salvaguardar las cosas tiene un sentido estético.

En *Adán en el paraíso* se expone que el conocimiento es abstracto, válido por ello sólo para lo general, para lo que las cosas tienen de común, no para lo que son las cosas individuales en su carácter concreto y único. Es significativo que en este contexto se vuelva a mencionar el ejemplo de la pintura, en el que se ve el reflejo de la individualidad del artista que, como tal, expresa un determinado punto de vista. Allí era la individualidad de la realidad pintada, ahora es la individualidad del pintor; entre ambas individualidades hay correspondencia, puesto que la realidad es pintada de una forma determinada en razón de que el artista es éste y no otro.

A Ortega y Gasset le interesa resaltar mediante una reflexión sobre la obra de arte, lo peculiar de las cosas, su carácter individual, concreto y único. Cada cosa es un pedazo del universo y encierra en sí una serie infinita de relaciones con las demás cosas y con el universo mismo. La totalidad de relaciones que recrea el artista es un mundo virtual en cuanto distinto de lo simplemente inmediato o de lo empírico comprobable, no obstante se sitúa en el ámbito de lo que es la verdadera realidad: algo individual que condensa en sí toda una red de relaciones. Si se tiene en cuenta lo que representa el ser concreto de las cosas desde el punto de vista ontológico, práctico y epistemológico; se considera, además, que tal concreción se atiende fundamentalmente a un modelo estético.

El mundo poético, el orbe estético, ese paso de lo real a lo irreal es un desarrollo que se da en el tiempo y que supone la metamorfosis de un tipo de ser en otro, por lo que el orbe poético se trata de una cuasi-realidad de segundo orden. Al respecto, se señala que el mundo poético es de segundo plano (*Cfr.* I, 474), en relación con el real-cotidiano que sería del primero. ¿Cómo se puede alcanzar la conversión de lo cotidiano en sustancia poética? (*Cfr.* I, 384). El paso de lo real a lo irreal artístico supone el paso del mundo de acción al mundo de contemplación; un distanciamiento entre el *mundo exterior* y el *mundo interior*. Este último regido por las imágenes y la imaginación. En este sentido debe tenerse en cuenta que el arte como irrealización

significa pasar del mundo de las creencias al mundo de las ideas que es irreal, “porque realidad es precisamente aquello con que contamos, queramos o no. Realidad es la contravoluntad, lo que nosotros no ponemos; antes bien, aquello con que topamos” (V, 389). Por el contrario, el mundo de ideas que los sujetos se forjan intelectualmente resulta del esfuerzo por interpretar *lo que hay*. De ahí que se defienda que la llamada vida intelectual es irreal, surgida de la voluntad; la irrealidad es producto de la voluntad y, a menudo, del intelecto. He ahí el prestigio en el mundo del arte, lo crea una forma, un *cosmos* ordenado y construido.

El mundo poético debe ser distinto del real para explicarlo lo ejemplifica a través de la pintura: el marco.⁹⁰ El marco consigue evitar la confusión entre lo real y lo irreal, tiene como misión dirigir nuestra *atención* hacia el cuadro que contiene (Cfr. II, 311). El marco centra la mirada sobre el cuadro, sobre todo, pretende modificar la actitud y la atención. Así se transita de la cotidianidad a la contemplación que es propia del orbe estético. El marco en el cuadro aleja los problemas prácticos de la cotidianidad y se introduce en la obra de arte, la cual es:

[...] una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca, es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. Es más: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético (II, 311).

Se refuerza de esta manera la idea de que el arte es evitación o evasión de realidades. Ortega pone como autor emblemático, en este sentido, la obra de Stéphane Mallarmé, como el juego metafórico de la poesía, una forma indirecta de nombrar las cosas (Cfr. IV, 483), (Cfr. VIII, 575). La *poesía* crea un propio mundo

⁹⁰ Cfr. *Meditación del marco* (1921), (II, 307-313).

virtual forjando uno distinto del real que intenta alejarse lo más posible, triturándolo (Cfr. VI, 263). Mas lo que se piensa es que se da una *inversión de los planos habituales* hasta conseguir que el segundo plano habitual en el que se encuentra lo irreal pase al primero, y que lo real pase al segundo; *v. gr.*, durante la representación teatral lo que sucede irrealmente en la escena debe tener “la fuerza, la virtud mágica de hacer desaparecer lo que es real” (VII, 458)⁹¹, de ahí que “es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real” (III, 358), en que no hay posible confusión. No obstante, si los elementos materiales transustanciados en forma poética son prosaicos y vulgares, lo importante es “encubrir lo cotidiano en fantasmagoría” (III, 586).⁹²

La interpretación de la relación real-irreal en la creación poética como inversión de planos se confirma si se tiene en cuenta que el poeta “parte de una realidad y busca su transcripción poética, por decirlo así, su doble en el trasmundo lírico. Esto es lo que nos da: su propósito es precisamente tapar lo real, encubrir lo cotidiano con fantasmagoría” (III, 586).⁹³

El orbe poético es autosuficiente en cuanto el artista modifica la estructuración de lo material en una nueva forma, pero sus materiales sí que son los reales. El arte más que triturar la realidad ironiza sobre ella. El irreal mundo poético ironiza y duplica el mundo real. En *Idea del teatro* explicita en qué consiste la duplicación de la realidad y ésta estriba en “ser, a la vez, realidad e irrealidad” (VII, 461). Asimismo, lo propio de la duplicidad metafórica consiste en una peculiar forma de ser *el estar sin estar* (Cfr. VIII, 609).

⁹¹ Debe evitarse, además, la confusión de esferas a tono con la nueva sensibilidad que Ortega detecta.

⁹² En 1904, Ortega señala que había que guardarse de lo que Nietzsche llama “alucinaciones de Trasmundo” (I, 32). Sobre todo, se refería al misticismo. Por el contrario, en 1912 halaga la capacidad de Velázquez de alucinarnos y habla, en 1927, de los “trasmundos líricos” (III, 586). Se trata de observaciones favorables a la creación poética de un *mundo virtual*.

⁹³ Probablemente se tenga que precisar y, más que precisar, matizar la palabra *tapar*, *encubrir*; no considero que deba entenderse como *ocultar*, pues el artista, en este caso, el poeta *no oculta* si no *deja de lado* lo cotidiano para descubrir, desvelar lo cotidiano desde lo poético.

El carácter ideal del orbe poético se hace manifiesto en “la voluntad de aventuras [cuyos] dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal” (I, 389). Con la transustanciación poética de lo cotidiano se consigue dar espacio a alguna “raíz de secreta absurdidad metida en lo más hondo de nuestro fondo insobornable” (V, 244), la capacidad cotidiana del hombre por construir ficciones, irrealidades en la medida en que logren su propia autonomía serán más propiamente poéticas. Por el contrario, el arte que quiere copiar la realidad lógicamente y no pretende desrealizarla, sino imitarla está renunciando, de entrada, a la construcción de irrealidades. Sólo cuando se alcanza la irrealidad se está estrictamente en el orbe estético, el orbe poético alcanza su entelequia cuando llega a ser lo que es, mundo irreal. “El cuadro, renunciando a emular la realidad, se convertiría en lo que auténticamente es: un cuadro —una irrealidad” (III, 376). Para entender y justificar el término de *creación*, lo que se crea es una ampliación estética (Cfr. I, 382), en la que se aumenta el mundo añadiendo a lo real lo irreal aumenta el universo, crea (Cfr. II, 122).

Esta inversión de planos: conseguir que se produzca una aparición en la que algo pasa de su ausencia a su presencia (Cfr. VIII, 630), es en pocas palabras, “realizar, es decir, convertir en cosa lo que por sí mismo no lo es” (I, 485).

La actitud del creador y del espectador se facilitará en la medida en que alimenten esa raíz de absurdo que llevan dentro de sí, en tanto más acepten “el carácter de farsa, de irrealidad propio al arte” (II, 327); ficción como tal ficción (Cfr. III, 381), lo decisivo es “la congruencia interna del microcosmos creado por el autor, no la coincidencia del libro con el detalle del mundo que hay fuera” (III, 546). Actuar de ese modo contribuye a que se produzca la desmaterialización del ser y, en este sentido, un enriquecimiento. Interesa hacer notar el carácter ideal de este proceso, el artista impone un nuevo cariz a la realidad, el de la irrealidad; una creación en la que

intervienen la voluntad y el intelecto porque la irrealidad surge también de la idealidad:

El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad; el puente no es, en verdad, un puente [...]. Todo en él es pura metáfora [...]. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real (II, 310-311).

El orbe estético para ser cosmos requiere *unidad*, una unidad evidentemente virtual porque lo que hace el artista es organizar “un sistema de relaciones” (I, 487), dando coherencia ideal. Una unidad que es trascendente al objeto artístico, creado, pero autónomo. En un cuadro no se trata de una unidad filosófica —estética—, matemática, mística ni histórica sino pura y simplemente pictórica (Cfr. I, 476). Uno de los aspectos que más interesan a Ortega de Velázquez es la preocupación de éste por la luz, en un doble sentido, por un lado, la luz como elemento unificador de la realidad en una pintura, una luz como *visión lejana* que tiende a que se pierdan los límites de las cosas, y por el otro, la luz como problema que el sevillano se planteó en su nueva composición (VIII, 472).⁹⁴

El arte pretende la desrealización y la técnica para procurarla “es el estilo y por eso hay muchos estilos, porque los modos de des-realizar son diversos y aun opuestos” (VIII, 635). El estilo de un artista es su modo de desrealizar las cosas (Cfr. VI, 263), todo estilo juega con una técnica común relativa a las imágenes. Las imágenes hacen referencia por un lado a los objetos y por otro al propio sujeto, son imágenes que un sujeto tiene de algo, es decir, el artista supedita el lado objetivo de las imágenes al subjetivo (Cfr. VI, 263), al sentimental y logra con ello la irrealización interna de las imágenes; *v. gr.*, en una pintura figurativa, lo artístico no reside en lo

⁹⁴ Al igual que el diálogo es la categoría de la novela, la luz de la pintura (Cfr. I, 489).

que se plasma en el lienzo, sino en el estilo que en éste se imprime (Cfr. VIII, 586). Esto implica que se cambia de forma a lo real, quien tiene estilo deforma lo real de tal modo que se puede enunciar que “estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar” (III, 368). Esta idea de la técnica es depurada a partir de los escritos sobre Velázquez y señala que en todo cuadro —y muy posiblemente en buen campo del arte— se da “la combinación de una representación y un formalismo. El formalismo es el estilo” (VIII, 570).

Para poder elegir una forma entre muchas es necesario seleccionar (Cfr. II, 70); selección que el artista ejecuta sobre los materiales que más tarde les dará forma. Dependiendo del talento del artista, éste podrá incluir mayor o menor cantidad de estos materiales (Cfr. III, 418), sería un error tomar esos materiales y dejarlos como tal, sin deformarlos, sin pasar de la realidad a la irrealidad. En 1917, reflexiona sobre Azorín, y señala que bastan sentimientos fundamentales como el amor o el dolor “para transustanciar el mundo, para elevar la realidad a su poética potencia” (II, 176). El arte coloca el sentimiento por delante de la razón y enriquece el mundo con su aporte de creaciones, ese espesor sentimental (Cfr. II, 96). En algunas ocasiones se comenta que la obra de arte carece de misión esclarecedora (Cfr. I, 358), sin embargo, a través de sus percepciones y sentimientos puede descubrirse en ella reflexión y meditación (Cfr. I, 359).

En las *Meditaciones del Quijote* y en *La deshumanización del arte* se apunta que el arte no debe intentar que el espectador se mueva por cuestiones psíquicas, como si fuera un mecanismo, sino estimulado por sus dotes anímicas hasta alcanzar “plena claridad, mediodía de intelección” (III, 369).⁹⁵ Por otro lado, el arte no se reduce a sentimiento, sino que pretende construir nuevas criaturas (Cfr. VI, 263), por medio de *ideas*, las cuales no son mera plasmación, sino que al contar con un estilo se da, por

⁹⁵ Encontramos aquí la aproximación entre arte y filosofía ambas con una vocación contemplativa.

ende, con “un determinado sistema de tendencias referentes a lo que debe ser un cuadro” (VIII, 564). Cada estilo entraña una cierta *perspectiva* de la realidad y también cada estilo es imprescindible en la inacabable integración del universo porque “lo que un estilo dice no lo puede decir otro” (VI, 263). Ortega no hace ningún recorrido por la historia de los estilos, solamente repara en el estilo de Velázquez quien había renunciado a la pintura “inverosímil” de mitos y, por tanto, a la religiosa (Cfr. VIII, 482), y había cultivado la especificidad de la pintura al procurar que las cosas dejaran de ser cuerpos y se transformaran “en meras entidades visuales, en fantasmas de puro color” (VIII, 630). Se puede esbozar como resultado una pintura auto-reflexiva que no pinta los objetos tal como se ven, sino que pinta el ver mismo (Cfr. IV, 454), en el que la forma en que se presentan los objetos es la imprecisión (Cfr. VIII, 478), y por si fuera poco la pintura del sevillano hace que cuando pinta los objetos lo hace en la unicidad y exclusividad de cada uno de ellos (Cfr. VIII, 564). Velázquez consigue elevarnos a la irrealidad, “nos ilusiona, nos alucina” (I, 568), y ésta es la misión del arte.

Para Ortega y Gasset hay dos errores comunes que son: el realismo y el manierismo. Ninguno de los dos logra integrar la materia y la forma; el realismo debilita la forma a favor de la materia y el manierismo anula la materia en vista de la forma. El realismo es antiestético en la medida en que no quiere la aniquilación, supresión, superación de la realidad mediante la irrealidad, sino al contrario, la duplica. La misión del arte es aumentar la realidad, inventarla, crear una nueva realidad, la irrealidad y no copiarla como pretende el realismo. El realismo tiene como propósito detener la realidad mediante la *mimesis*, imitándola, aunque esto es ontológicamente imposible y, por ende, antropológicamente contraproducente; ya que considera el ser como algo eternamente cambiante. Un segundo aspecto es intentar que el arte sea reflejo de la realidad, y esto supone fomentar la heteronomía artística. En tercer lugar, si la vida tiende por sí misma al crecimiento y a la

innovación limitarse a copiarla supone un debilitamiento de la realidad. En cuestión antropológica, el realismo es un contrasentido, si el hombre aspira mediante el arte evitar la realidad, crear un orbe estético que el artista se empeña en imitar, significa anularse a sí mismo (Cfr. II, 326) en cuanto inventor de realidades. Un ejemplo pictórico de conseguir que “los objetos en su cuadro tengan el mismo aire y aspecto que tienen fuera de él, cuando forman parte de la realidad vivida o humana” (III, 364-365).

La lucha contra el realismo se mantiene en Ortega durante todo el tiempo y acusa frecuentemente al realismo de impedir la liberación ilusoria e ideal del hombre mediante el arte. “El arte no tendría sentido si consistiese en mera reproducción de las cosas reales en medio de las cuales, antes del arte, está ya instalado el hombre, oprimido por ellas, náufrago entre ellas” (VIII, 586). El artista no se deja llevar por el torrente de la realidad, sino “que sabe aislarse de su hombre circundante” (III, 372), y llegar a buen resguardo al orbe estético por él creado; el que ofrece a cada hombre perdido en creencias, mientras que el artista con sus ideas artísticas logra aislarse y evadirse del mundo circundante. Este aislarse y evadirse es una generación, un alumbramiento de habilidades, potencialidades. El arte logra hacer pasar determinadas esferas del ser de la ausencia a la presencia. Así se llama *contorno* al segmento del mundo presente en cada momento para un sujeto (Cfr. VII, 120), el contorno existe “lo que del mundo no nos es *presente* en el ahora, lo que de él nos es *latente*” (VII, 120). El realismo mantiene a los náufragos en su contorno, en el presente, condenados a ahogarse en su cotidianidad. La tendencia al realismo se halla implícita en un impulso del hombre a imitar; sin embargo, lo característico del hombre es conferir finura a su espíritu, dar forma a la materia, refinar lo dado mediante sus proyectos, sus ideas, en cambio, el realismo acentúa la pura materialidad (Cfr. I, 386) de las cosas.

Con relación a la materia y la forma, los errores del realismo son dos. En primer lugar, renunciar a la integración de la forma y la materia, toda vez que se prioriza lo material en cuanto dado, como consecuencia, el lado objetivo asfixia al subjetivo, y el artista se reduce a un simple imitador, renuncia al lado de las imágenes que mira al sujeto quedándose sin estilo propio.

La crítica orteguiana al realismo busca poner en realce la necesidad de darle forma a los materiales, por ningún motivo supone desdeñar los materiales que se hallan en el contorno. Hay dos casos ejemplares de artistas españoles que, en la mayoría de las ocasiones, son denominados realistas, mas cabría llamarlos naturalistas, ellos son Azorín y Velázquez. Azorín atiende al pasado español, el costumbrismo —el *casticismo*— que constituye la materia a la que da forma (Cfr. II, 188). Velázquez renuncia a la precisión que todo artista tradicional pretende plasmar en sus obras y su naturalismo consiste en renunciar a precisar la realidad constituyendo su pintura una vanguardia del impresionismo y rompiendo con todas las formas de la pintura anterior. Velázquez es, en pocas palabras, un innovador en lo formal.

Por otro lado, el manierismo se reduce a lo formal. No obstante, el arte, para serlo, necesita la integración de lo material y lo formal, así como, de lo subjetivo y lo objetivo. Una composición artística que anula o diluye la materia, lo objetivo, las formas naturales y queda reducida a la forma, a “puro estilismo se desnude, se convierte en un esquema sin materia” (VIII, 622), se produce una hipertrofia en la que las formas quedan reducidas a formalismo y donde los contenidos vitales espontáneos desaparecen (Cfr. VIII, 590). El manierismo invierte la relación adecuada entre el autor y su obra, y, lo que se quiere resaltar no es el orbe poético, artístico sino al artista. Las formas manieristas se reducen a gestos personales en los que el artista aspira a estar presente de forma petulante, y Ortega considera lo contrario, que lo

presente en el orbe poético debe ser este mismo, mientras que el artista debe estar *ausente* (Cfr. VIII, 611). Lo anterior, refuerza la autonomía de la obra de arte.

El manierismo tiende a situar ante los objetos representados en una distancia extraestética, es decir, en una obra manierista los objetos no están ni presentes ni ausentes, sino aludidos como meros esquemas (Cfr. VIII, 573) de algo, hasta el punto de resultar irreconocibles (Cfr. VIII, 622). Lo que quería ser una operación de “embellecimiento” de la realidad fracasa y lo que obtenemos es un esquema sin materia (Cfr. VIII, 622), forma sin materia (Cfr. VIII, 572).

En 1911, Ortega y Gasset realiza un duro ataque contra Ignacio Zuloaga de quien dice que “es un pintor que no sólo tiene un sentido personalísimo, sino que tiene una manera. Manera es a estilo lo que manía a carácter” (I, 537). El manierismo se presenta como una deformación casi patológica.

Después de las críticas al realismo y al manierismo, cabe exponer su rechazo a la retórica. Si uno de los objetivos de la filosofía es llevar las cosas a la plenitud de su significado, la retórica consiste en la estafa de fingir un significado, de ser el que no se es (Cfr. II, 100), es una postura, íntima farsa (Cfr. IV, 254). Asimismo, le molesta que se confunda *retórica* y *buen estilo*. La retórica permanece detenida en su autocontemplación, gusta de regodearse en la sonoridad de sus enunciados, se imita a sí misma. En cambio, los estilos son “los vértices dinámicos que ponen novedad en el mundo, que aumentan idealmente el universo, son los estilos” (VI, 247). Los estilos tienen aspiración cognoscitiva se acercan a las cosas y las reinventan al darles nuevas formas. Refiriéndose a Cervantes, considera que es evidente señalar en que consiste su estilo:

Una de estas experiencias esenciales es Cervantes, acaso la mayor [...]. ¡Ah! Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado (I, 363).

DESDE EL MUNDO DEL ARTE

EJECUTIVIDAD E INTENCIONALIDAD

Ortega y Gasset le preocupa averiguar qué forma de coexistencia instaure el objeto artístico con sus receptores. En su *Ensayo de estética a modo de prólogo* señala que para que algo exista debe transformarse mediante imágenes, conceptos o ideas. Todo concepto implica una relación de *exterioridad* entre aquello a lo que el concepto alude y el sujeto que usa tal concepto. También en el arte hay exterioridad en la medida en que una de sus funciones es expresar la interioridad humana, es decir, una obra de arte aparece como expresión del mundo interior del artista —como la interiorización de ese objeto artístico en el espectador, para pasar a formar parte de su mundo interior—, como postulan las estéticas del arte como expresión. Y agrega que el arte “da a lo expresado el carácter de estarse ejecutando” (VI, 262). Aparte de la *función alusiva*, el arte desarrolla una *función ejecutiva* mediante la que no alude a las cosas, sino que las efectúa (Cfr. VI, 262); cuando se cumple la *función ejecutiva*, la relación entre el sujeto —creador o receptor— y la obra de arte provoca un cúmulo de metamórficas traslaciones; la obra de arte se anula, parcialmente, en cuanto objeto exterior, ya que el sujeto se interna en ella. De la exterioridad se pasa a la intimidad.

El objeto de arte que formaba parte del *mundo exterior* entra en el *mundo interior* y, por tanto, transita del *mundo para sí* al *mundo para mí*, y del *mundo real* a un *mundo irreal*. De forma más categórica: el objeto se convierte en yo como resultado de un peculiar *ir* a las cosas mismas. Considerando que el *yo* es lo único ante lo que no podemos situarnos en actitud utilitaria (Cfr. VI, 250). “Yo significa, pues, no este

hombre a diferencia del otro ni mucho menos el hombre a diferencia de las cosas, sino todo —hombres, cosas, situaciones—, en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose” (VI, 252). Y añade que el *yo* es todo aquello que se mira desde dentro de sí mismo, gracias a su función ejecutiva, el arte hace posible “*la verdadera intimidad que es algo en cuanto ejecutándose*” (VI, 254).

El paso del mundo real al mundo irreal facilitado por la metáfora que presenta lo existente *in statu nascendi* unido a que el acceso a la intimidad se logra, además, es un importante paso metafísico ya que la intimidad “es el verdadero ser de cada cosa” (VI, 254). Y se puede acceder a la intimidad de la obra de arte, ya que el arte consiste en un sistema de signos expresivos que presenta las cosas como ejecutándose (Cfr. VI, 256), es un irreal *como si* lo que se identifica con el objeto estético y el objeto metafórico.

El arte facilita la máxima aspiración de la fenomenología: el ir a las cosas mismas, esto supone un adentramiento en ellas, la relación es íntima, no exterior y, por tanto, no cognoscitiva en el sentido habitual, ya que no entraña ninguna relación de exterioridad entre un sujeto cognoscente y un objeto a conocer.

El objeto de arte no es un ente encerrado sobre sí mismo, sino un organismo viviente, siendo, ejecutándose porque el arte tiene la virtualidad de presentar las cosas en una ejecución perpetua, en continuo y activo gerundio. Al cumplirse la función ejecutiva del arte, el sujeto se halla a una distancia privilegiada de la cosa, pues ésta se presenta en su verdadero ser (Cfr. VI, 254), una distancia que hace posible la contemplación. En el arte no hay fusión de sujeto con la obra artística, sino una distancia, la íntima; una distancia que equilibra la relación entre imagen, sujeto y objeto, porque “*la verdadera intimidad que es algo en cuanto ejecutándose* está a igual distancia de la imagen de lo externo como de lo interno” (VI, 254). Esta intimidad con el objeto artístico no encierra al sujeto dentro de sí, sino que, como es también *signo* obliga, epistemológicamente, a internarse en el conjunto de sus relaciones para

explicar su génesis desde el interior del propio objeto. El objetivo es salvar la distancia entre lo patente de los signos y lo recóndito de su sentido. Es imprescindible indagar en las *intenciones* del artista. “En suma, ver bien un cuadro es verlo haciéndose, en un perpetuo estarse haciendo, dotarlo de reviviscencia actualizándonos la biografía del autor. Sólo así llegamos a la auténtica realidad del cuadro” (VIII, 497). Hay una implicación entre la función ejecutiva y la función expresiva:

[...] porque han sido allí puestas. Este carácter de haber sido puestas no queda abolido y como no siendo, una vez que están ya en el lienzo, sino que están allí en concepto de puestas, es decir, conservando perpetuamente la índole de signos o señales de la acción humana que las engendró. Aun sin que el hombre se lo proponga, difícil es que al actuar sobre una materia no deje en ella alguna huella de intencionalidad, esto es, que el objeto corporal, una vez manipulado por él, añade a sus propias cualidades la de ser señal, símbolo o síntoma de un designio humano (VIII, 490).

Las dos funciones conviven: la función expresiva en cuanto la obra artística exterioriza la intención del autor y la ejecutiva en la medida en que, en su activo ser, la obra artística reitera sin cesar su carácter sígnico.

En 1911, Ortega expone la teoría de la voluntad artística de Worringer⁹⁶, según la cual la voluntad no es un elemento invariable a lo largo del tiempo, sino algo cambiante y rector de los rumbos del arte. También le interesa la posibilidad de que

⁹⁶ Ortega recoge la tesis de la voluntad artística de época (*kunstwollen*) formulada entre otros por Worringer y Riegl. Este planteamiento le interesa en tanto supone una modificación metodológica del estudio del arte en cuanto tal (Cfr. I, 189). Wilhelm Worringer (1881-1965). Sus obras *Abstraktion und Einfühlung* (1908) y *Formprobleme der Gotik* (1912) invitaban a una respuesta positiva a los estilos no realistas y a la distorsión expresionista en el arte. La teoría de Worringer se basaba en lo que llamaba “el prejuicio clásico europeo de nuestra concepción histórica habitual y de la valoración del arte.” Asimismo, proporcionó apoyo teórico a la extendida tendencia moderna, es decir, el interés por las formas modernas de abstracción.

gracias a las modificaciones en las tendencias del arte, se pueda diagnosticar la dirección de las sensibilidades de cada época. Épocas en las que reside el ánimo entre diversos órdenes de la vida. De esta manera en cada una de las obras del artista no se trasluce sólo la intencionalidad explícita o implícita del autor, sino igualmente de su época y nación (*Cfr.* VIII, 564). El estudio del arte es también la altamar de la historia (*Cfr.* VIII, 564). La intencionalidad a rastrear, no es sólo la del autor, sino también, la que reside en épocas y naciones. La obra de un autor transparente, según Worringer, un estado de alma colectivo (*Cfr.* I, 204), y no sólo individual.

En sus estudios sobre Velázquez, se dice que siempre se vive dentro de formas y los diversos estilos que son resultado de distintas voluntades artísticas. Esto lleva a afirmar que no tiene sentido juzgar una época desde las preferencias de otra y, por ende, se rechaza cualquier idea de evolucionismo o progreso en el arte y lo que existe es una poderosa voluntad artística (*Cfr.* I, 199). Se tiene en cuenta que la historia del arte habría marginado injustamente aspectos de la conducta humana en los que es manifiesta la voluntad artística. Además, las preferencias estimativas artísticas, no sólo se manifiestan en el terreno de las artes, sino también en prácticas cotidianas tales como la vestimenta. De lo anterior puede deducirse que “es necesario ampliar el cauce del sistema estético” (I, 192), será importante en el campo de la investigación, el estudio de las preferencias de cada época, es decir, habrá que profundizar en sus diferentes perspectivas del estimar en los valores que cada época descubre y escoge.

Estas especulaciones las aprovecha Ortega para enfrentarse al realismo. Si un determinado artista dotado de la habilidad artesanal suficiente para copiar la realidad no lo hace, no se debe de entender como una deficiencia, sino voluntad de pintar de otra manera, *v. gr.*, Tintoretto quiere lograr con su pintura la ilusión de profundidad (*Cfr.* VIII, 609), mientras que Velázquez no pretende tal cosa.⁹⁷ Velázquez, al fijarse en

⁹⁷ Este planteamiento no pretende el desvelamiento de los *temas estéticos* que caracterizan la obra de cada artista.

el aire y pintarlo, ha mostrado su legítimo interés por una última y suprema insignificancia (Cfr. I, 200). Más allá de ello su interés por lo fugaz ha pretendido eternizar lo efímero (Cfr VIII, 628). Ése es el interés último de su pintura, de ahí precisamente que al referirse a temas mitológicos los integró en ambientes vulgares, como hizo al representar al dios Baco en medio de un grupo de borrachos.

Las artes se presentan como formas históricas. Toda forma es perceptible desde fuera de ella misma, pero para comprenderla hay que profundizar en su interior. La epistemología orteguiana privilegia los análisis desde dentro, los cuales permiten comprender el ser de algo al asistir a su génesis, a su dinamismo y a las formas de actualización de sus posibilidades. La obra de arte es una creación peculiar del sujeto humano en la medida en que se desarrolla en la región ontológica de lo irreal. La obra de arte se da en un tiempo y en un espacio, ha de ser enmarcada en la historia y para comprenderla hay que internarse en la vida del artista.

El artista vive dentro de formas de tiempo y espacio, aunque también da forma a un cierto material. El artista que es creativo, en el sentido más amplio de la palabra, aporta novedades en el mundo —aporta un nuevo mundo—, al proponer un nuevo estilo, esto es, una nueva forma de irrealización. Mas la novedad no es novedad sin más, hay que tener presente la dialéctica entre las formas con que el artista se encuentra y las que propone como nuevas, es decir, la *continuidad* individual y colectiva en tanto que relación entre pasado, presente y futuro, y muy concretamente, la relación con la tradición artística.

En 1930, afirma que todas las acciones humanas se realizan con una finalidad.⁹⁸ En uno de sus estudios sobre Velázquez sostiene que todo *decir* es siempre “un querer

⁹⁸ José Ortega y Gasset, *¿Qué es conocimiento?*, op. cit., p. 24.

decir algo determinado" (VIII, 564), incluso se puede añadir, un querer decir algo determinado a un determinado público (Cfr. III, 395).⁹⁹

En cada obra artística está implícito "todo un modo de pensar y de sentir" (VIII, 631), que le impulsa a preferir ciertos temas y a rechazar otros. El esteta, el crítico de arte, o bien, el investigador al pretender aclarar la obra artística tienen que realizar una labor de *desvelamiento*, de ἀλήθεια (*alétheia*). A Ortega le parece pertinente al estudiar la obra de un artista realizar un inventario de los temas que trata y de los que no trata, para decir cuáles ha atendido y cuáles ha desatendido y con ello comenzar a acercarse al modo de pensar y de sentir del artista. El esclarecimiento de los temas selectivos que cada artista realiza, indica también como tomaba su oficio, es decir, qué *función viviente* le otorgaba (Cfr. VII, 517).

En relación con Velázquez, señala que éste no ha querido nunca ser un pintor, y que consideraba esta labor no como un oficio, sino como una gracia (Cfr. VIII, 467). Sin embargo, insiste en que la obra del artista ha de ser entendida como un conjunto de signos que transmiten huella de intencionalidad (Cfr. VIII, 490). Cada pincelada de un cuadro es dada como medio para alcanzar un propósito, llegar a un fin que el artista persigue. La labor del estudioso será una *alétheia*, toda vez que habrá de descubrir la intención del artista (Cfr. VII, 515). En este análisis desde dentro, en este recorrido por *su* obra entera, combinada con el resto de su vida es lo que "nos pone de manifiesto lo más íntimo de su intención artística" (VIII, 479). Acercarse a sus intenciones radicales, sean expresas y conscientes —ideas—, o sean tácitas y no conscientes —creencias—. Dicho procedimiento ayuda a enfrentarse a los aspectos, no sólo coherentes, sino incoherentes de la obra de un autor. Por ejemplo, Ortega observa que las perspectivas de Goya son, a veces, contradictorias debido a la tensión

⁹⁹ Algo que Ortega nunca perdió de vista en sus intervenciones era que tenía en cuenta qué tipo de receptor podía leer un artículo, escuchar una conferencia, etc. Ahora bien, ese *querer* nunca es absolutamente consciente, "fondo de supuestos tácitos" (VIII, 631), del cual surge toda obra artística: entretrejer ideas y creencias.

entre sus ideas ilustradas y su formación plebeya; de ahí la ambivalencia en el tratamiento de muchos de sus temas, lo fundamental es aproximarse a la intimidad de la obra artística desde dentro de sí misma.

Es oportuno señalar que la primacía de la intención sobre la realización es una constante en los planteamientos orteguianos: la intención es el fin y la realización es el medio. “Sí, todo libro es primero una intención y luego una realización” (II, 38-39). Además, la intención es a menudo la plasmación de ciertas intuiciones; comúnmente el artista parte “de la intuición de ciertos valores que un cuadro o poesía deben tener, y sólo después encuentra los caracteres reales —formas, imágenes, ritmos— en que aquellos se incorporan” (VI, 331). No siempre en la realización de una obra de arte son artísticas las intenciones de su autor, a veces, se pretende plasmar intenciones, intuiciones no artísticas por tanto va en detrimento del carácter esencial que la obra de arte debe tener, el hermetismo. Un ejemplo de ello es la realización artística barojiana, la cual le parece deficiente porque “la inspiración energética que le anima es una inspiración filosófica, no literaria. Las novelas de Baroja no suelen mostrar inspiración genuinamente estética” (II, 116). A Pío Baroja no le interesan sus personajes, ni la novela como arte; las intenciones al escribir sus novelas no son literarias, sino políticas, extraestéticas.

EL ORBE HERMÉTICO

El principal postulado estético de Ortega y Gasset es que la forma de irrealización propia del arte consiste en la construcción de universos herméticos, cerrados sobre sí mismos, autónomos. Desde sus escritos de 1910, considera que la labor del artista es crear mundos aislados, imaginarios, ficticios, ilusorios, irreales. El adjetivo *hermético* enuncia en el campo del arte, una virtud, juzga una obra de arte como valiosa. Una

obra de arte debe ser una *construcción hermética y viva*, debe ser *mundo, orbe, cuerpo, organismo*, es decir, *un todo* en el que las partes estén perfectamente conjuntadas entre sí. De tal manera que la principal función del hermetismo es la unidad. Unidad porque se trata de una obra, un mundo. La obra de arte tiene la misión de crear mundos, cada uno de ellos autosuficiente por más que estos mundos puedan complementarse entre sí y estar ligados a otros terrenos de la actividad humana. Crear mundos ficticios, irreales no significa crear mundos disparatados que ignoren conscientemente las realidades sociales, políticas, económicas, históricas, etc., sino mundos bien trabados, coherentes, verosímiles; capaces de instaurar entes verdaderamente reales en el mundo. La *poíesis* artística consiste en la construcción de irrealidades en el ámbito de lo real, esto es, la aparición en lo real de seres irreales.

El artista y el filósofo tienen cierto parentesco, ambos crean mundos irreales, tanto más irreales si se considera que el mundo es insuficiente y fragmentario (Cfr. VII, 333), en el sentido de que “nuestra vida empieza por ser la perpetua sorpresa de existir, sin nuestra anuencia previa, náufragos, en un orbe impremeditado” (VII, 417). El mundo y el náufrago angustiados más que angustiados, entusiasmados en él, pide “lo que le falla, proclama su no-ser y nos obliga a filosofar; porque esto es filosofar, buscar al mundo su integridad, completarlo en Universo y a la parte construirle un todo donde se aloje y descanse” (VII, 333).

La cercanía entre el artista y el filósofo es la búsqueda de la integridad mediante la reabsorción de las circunstancias, es decir, el anhelo, la necesidad por completar el mundo en su carencia fundamental, la incompletud. La obra de arte “procede siempre de una exigencia de perfección, de completamiento.”¹⁰⁰ Salvar la circunstancia, para salvarme yo.¹⁰¹ El artista y el filósofo son buenos artífices, son

¹⁰⁰ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit., p. 162.

¹⁰¹ En *Meditaciones del Quijote*: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (I, 322).

constructores con una misión, construir mundos íntegros a partir de la sensibilidad y, propiamente, la sensibilidad del artista debe crear un *orbe fantástico* (Cfr. I, 380).

El filósofo debe contemplar todos los lados del ser, analizarlos en su carácter de mundos e integrarlos racionalmente, de ahí que el filósofo sea especialista en universos (Cfr. VII, 338). El artista elabora “mentefacturas poéticas” (III, 13), irreales, mundos ilusorios que permiten descansar de la realidad. El filósofo construye mundos de ideas que aportan claridad al ser-en-el-mundo y al ser en su totalidad. Artista y filósofo se des-alienan al moverse en el terreno de las ideas, es decir:

[...] nos encontramos en la duda de si son o no y de si son así o de otro modo. Entonces no tenemos más remedio que *hacernos* una idea, una opinión sobre ellas. Las ideas son, pues, las ‘cosas’ que nosotros de manera consciente construimos, elaboramos, precisamente porque *no creemos en ellas* (V, 397).

Ortega considera que el arte se halla en un momento en el que pindáricamente está bien encaminado para llegar a ser lo que es, una actividad instauradora de seres premeditadamente herméticos y orgánicos que se ofrecen a la sensibilidad.¹⁰² De lo anterior se explica mejor la animadversión de él contra el realismo. El *realismo* encarna el error más común y al tiempo más grave que afecta a la comprensión del arte, considerar que la obra artística es heterónoma respecto a la realidad habitual a la que debe copiar. El arte es una actividad ideal e irreal capaz de elevarse por encima

¹⁰² No se pretende discutir la corrección o no de las ideas de Ortega, sino sólo exponerlas. Aludiendo a ello, Valeriano Bozal ha señalado que, efectivamente, no se puede considerar el hermetismo *común denominador del arte de vanguardia*. Cfr. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 12.

De cualquier forma sería interesante estudiar si la tendencia del arte moderno es hacia el hermetismo enunciado por Ortega.

de lo material y real es, por tanto, un error pretender que se subordine y quede a la altura de la realidad.¹⁰³

Él mismo defiende la autonomía y hermetismo del arte al criticar la novela picaresca y anota:

[...] que no tiene independencia estética; necesita de la realidad fuera de ella [...]. Es arte de copia. Ahora bien; el rasgo distintivo de la alta poesía consiste en vivir de sí misma, no haber menester de tierra en que apoyarse, constituir ella un íntegro universo. Sólo así, es plenamente creación, *poiesis* (II, 124).

Es decir, que no son verdaderamente artísticas aquellas obras en que lo irreal se pliega a lo real, cuya intención y preocupación es servilmente mimética. Por el contrario, el verdadero artista trabaja en las afueras de la realidad (Cfr. III, 13), por supuesto que tendrá que usar materiales del mundo real, pero al metamorfosearlos irrealmente ha de conseguir que lo grávido y material atraviese “las ilusorias retículas sin romperlas ni mancharlas” (III, 13). El arte que merece tal nombre es una isla (Cfr. II, 310), que como se ejemplifica en *El Escorial*, desdeña todo lo que fuera de él pueda existir (Cfr. II, 557). Este peculiar y aristocrático desdén lo encuentra encarnado en la figura de Velázquez quien desdeña el objeto “no va a él, no lo prende ni toca, sino que lo deja estar ahí —lejos—, en ese terrible ‘fuera’ que es la existencia fuera de nosotros” (VIII, 478). Lo deseable del arte es la desrealización de *cuerpos imaginarios* (Cfr. III, 378). Desmaterialización, idealización a través de *imágenes*, levedad del ser. Mundos irreales, íntegros, independientes de lo real, herméticos. Entonces se consigue verdaderamente la creación, esto es, el advenimiento de un nuevo ser al mundo, de un ser irreal y, aplicado a la pintura, “la realidad es la realidad del cuadro,

¹⁰³ La realidad es lo ordinario, como el arte es lo extraordinario porque el arte nos pone de manifiesto, nos des-oculta el mundo. El arte mira el mundo, como Velázquez pinta el mirar mismo.

no de la cosa copiada" (I, 486). Hacia esta deseable entelequia del arte piensa Ortega que se encamina el arte contemporáneo.

El término *hermético* puede ser calificado como algo positivo o como algo negativo dependiendo del lado del ser al que se haga referencia; lo mismo se puede decir del término *deshumanización*. Hablar de una vida o una moral deshumanizadas sería juzgar negativamente una forma de vida. Mas cuando Ortega y Gasset habla de un arte deshumanizado no está realizando una crítica adversa, sino que se está felicitando de la consecución de un arte autónomo, en el que vida y arte no se confunden. En *La deshumanización del arte* aplica los conceptos de *intención* y de *querer artístico*:

[...] señalan hacia un camino opuesto al que puede conducirnos hasta el objeto humano. Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla (III, 365).

El arte consigue su autonomía y para ello pone en práctica la operación fundamental para la desrealización artística, la metaforización, primero aniquilando, deformando la realidad y luego, "encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente" (III, 365).

A través de algunos de sus escritos más conocidos: *España invertebrada* (1921), *El tema de nuestro tiempo* (1923), *La deshumanización del arte* (1925), y *La rebelión de las masas* (1930), hace un recorrido sobre el vivir de la humanidad con el objetivo de diagnosticar la sensibilidad de la época. En los años veinte —del siglo XX— se da una situación de desconcierto ante el cambio y las misiones a cumplir en los ámbitos intelectuales, artísticos y políticos. Se señala el peligro de que las generaciones llamadas a vivir tales cambios no sean capaces de asumirlos y se caería en un estado

ánimico de apatía (*Cfr.* III, 151). Tal apatía se traduciría en la tendencia a refugiarse en formas del pasado, se caería en “la resaca irremediable del pretérito” (VII, 293). Por el contrario, el cambio de dirección artística que tiende hacia el hermetismo y la deshumanización le parece positivo en la medida en que se integra mejor con las tendencias que apuntan en la sensibilidad anímica del presente. En 1947, sigue pensando que la desmaterialización es una característica tendencial del arte futuro:

Cada nueva generación irá haciendo que predominen cada vez más las puras formas estilísticas, se exasperará en el esfuerzo de que los objetos naturales sean más lo que no son, se lancen más fuera de sus límites, en suma, que las cosas queden cada vez más estilizadas. Hasta que llega una hora en que el arte apenas conserva nada de materia y representación, es casi pura forma, es sólo estilismo, y entonces se eteriza, se volatiza, se va por la chimenea, se asfixia (VIII, 587).

Del proceso de desmaterialización, hermetismo y formalización del arte, encuentra en la figura de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez un ejemplo anticipador cuyas obras se desligan del ambiente y el público para convertirse en resolución de problemas técnicos, en experimentos de taller (*Cfr.* VIII, 500). Ve en el pintor sevillano al hombre que no es absorbido por su circunstancia, sino que la reabsorbe anticipando y dirigiendo el rumbo futuro, en concreto, el arte y la estética independientemente del gusto estético personal, vuelven una y otra vez sobre este artista porque en él se encarna una actitud y una producción verdaderamente estética:

La pintura se convierte para Velázquez en pura ocupación de arte [...]. Velázquez representa ya en este punto, tan esencial y previo a las particularidades de su estilo, una anticipación de nuestro tiempo. De ahí que [...] nos sorprende siempre tener que preguntarnos ante cada uno de sus lienzos por qué lo ha pintado,

donde el porqué reclama casi siempre una respuesta de orden estético y no meramente de ocasión profesional (VIII, 470).

Si Velázquez se anticipa a la contemporaneidad no es tanto a causa de que anticipe unas determinadas técnicas, sino vence en:

[...] una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las Meninas* vienen a ser, algo así, como la crítica de la pura retina. La pintura logra encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma. Se comprende por qué ha sido llamado Velázquez 'el pintor [de] para los pintores' (VIII, 477).

El cambio de dirección es favorecido por el abandono de los objetos bellos como material al que da forma. A Velázquez como a Goya no les interesan los objetos que pintan, sino lo que pintan; sirviéndose de objetos feos consigue que la atención del receptor se fije no en el objeto:

Pero el arte es siempre encantador. Sólo que ahora el encanto no viene a nosotros de los objetos bellos representados, sino del cuadro como tal cuadro [...] los ojos del contemplador tienen que gozar de la pintura en tanto que pintura. En la fealdad del objeto nuestra atención rebota y va a fijarse en el modo como está pintado (VIII, 624).

Se invierte la relación tradicional (Cfr. VIII, 635), en la que el cuadro no atraía la atención sobre sí, sino que la dispersaba sobre un determinado tema u objeto. El cuadro de Velázquez no es "medio, trámite y tránsito a otro mundo 'bello' se hace término y mundo él mismo" (VIII, 635). Esto contribuye a la creación de un mundo hermético en el que la pintura "se recoge en sí misma y se hace exclusivamente

pintura" (VIII, 630). Este proceso del que Velázquez, no sólo es precursor, sino cima como lo puntualiza en el arte nuevo deshumanizado, toda vez que en él se consigue el "retramiento del arte sobre sí mismo" (III, 381).

La retracción de la obra artística sobre sí misma, su hermetismo es una forma de *ensimismamiento*.¹⁰⁴ Este *ser vivo* que es la obra de arte tiene que separarse del resto de los entes, "un ser viviente es siempre un trozo del mundo que se cierra hacia dentro de sí mismo y forma así una intimidad oclusa, con cierto modo, hermética, frente al gran mundo exterior, un dentro, pues separado del gran 'fuera' que es el universo" (VIII, 604).

Ortega considera a Azorín como modelo en su tendencia a construir recintos herméticos (Cfr. II, 97). Se trata siempre en las artes de orbes fantásticas (Cfr. I, 380), donde triunfan la aventura, el mito, la imaginación y lo imposible. Mundos ilusorios y bien ¿qué características distinguen el hermetismo estético? Son cuatro las categorías: *unidad interna*, *inmanencia*, *poder absorbente* y *densidad temática*.

1) La *unidad interna* se entiende como "la congruencia interna del microcosmos creado por el autor" (III, 546), frente a la coincidencia de lo que aparece en la obra con algo que se halle fuera de ella. Esta unidad es considerada como un fabuloso aparato de construcción (Cfr. IV, 120). "Sin unidad no hay cuerpo estético."¹⁰⁵ Un ejemplo de unidad interna puede ser el cuadro conocido como *Las lanzas* de Velázquez, su hermética unidad no se ve menoscabada por las anécdotas que giran en su entorno. De forma similar, refiriéndose a la figura de Don Juan, la importancia de idear una figura simbólica en la que se reduzcan al mínimo los componentes azarosos.¹⁰⁶

¹⁰⁴ El *ensimismamiento* es una posibilidad de los organismos vivos, de tal manera que se apunta el carácter vital, la vitalidad de la obra artística.

¹⁰⁵ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit., p. 250.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 373.

2) La *inmanencia* o bien *intrascendencia* es una autorreferencialidad del mensaje estético, la coincidencia de la obra con consigo misma (VIII, 477).¹⁰⁷ La inmanencia está encarnada de nuevo de forma ejemplar por su pintor favorito quien tiene “la elegancia de ‘no estar’ y dejar ser a las cosas” (VIII, 631). Máxima característica del arte como irrealidad *de estar y no estar*.

3) El *poder absorbente* es capaz de arrastrar al espectador dentro de sí y ello no es posible sin la inmanencia que dota de la capacidad de “expresar una verdad estética, algo que no es una ocurrencia, que no es una anécdota, que es un tema necesario” (I, 542). Temas que pueden ser de una gran variedad y hasta contradictorios, *v. gr.*, Tiziano se interesa por el carácter raudo del tiempo:

Y entonces unas manos espirituales se alzan en nuestro espíritu y se agarran al instante y pugnan por retenerlo. Mejor aún: de un brinco nos lanzamos dentro de ese instante que pasa veloz, decididos a entregarnos a él, sin reservas ni suspicacias (II, 53). [Mientras que Velázquez] hace llegar sus cuadros bajo nuestras plantas, y antes de pensarlo nos hallamos dentro (I, 405).

4) La *densidad temática* es la principal elección, es la acotación de la porción del universo (*Cfr.* II, 70), en que va a fijar su atención para construirlo artística y herméticamente, y es un tema central: la acción en Baroja, la permanencia en Azorín, la instantaneidad de Tiziano. Pero para que se adquiriera tal densidad temática es necesario que el artista ofrezca respuesta ideal a algún problema que haya detectado, así comenta de manera elogiosa la obra de Azorín al señalar que un libro para merecer tal nombre necesita tanto de un estilo como de un problema (*Cfr.* I, 240). Si la intuición y capacidad artística son suficientemente poderosas pueden lograr que “la

¹⁰⁷ En *La deshumanización del arte* señala que la obra artística se limita a ser *sólo arte* (*Cfr.* III, 385). Años más tarde en su escrito sobre Velázquez, usará la misma expresión pero dirá que se convierte en *sustancia pura* (*Cfr.* VIII, 481).

obra poética adquiriera la densidad necesaria, esa densidad que le permite afirmarse entre las cosas, como una de ellas o más cosa que ellas” (II, 113). El artista convertirá la obra en algo dotado de un lenguaje peculiar (Cfr. VIII, 612), sea cual sea el medio expresivo que maneje. La obra de arte, en tanto creación ideológica, se propone *instaurar sentido*, conexión, necesidad frente a la mera yuxtaposición de los hechos en la cotidianidad¹⁰⁸ de la vida es, entonces, cuando se densifica.

Por otro lado, los errores básicos en el arte son: *dispersión*, *trascendencia* o *exterioridad*, *carencia de capacidad absorbente* y *vacuidad temática*. Es oportuno precisar que, estas características, tanto positivas como negativas dependen de su proximidad o distancia del hermetismo y valen como criterios para formular *juicios de valor estético*. Aunque Ortega los formula constantemente también, a veces, los disimula. La obra de Baroja y de algunos otros artistas —Zuloaga, Proust— carece de unidad interna, es decir, hay una *dispersión*.¹⁰⁹

Ortega y Gasset denomina a algunos artistas *primitivos*, independientemente de su localización histórica. El *primitivismo* se caracteriza, según él, por la voluntad de protagonismo que adquieren las partes de la obra en detrimento de la congruencia del conjunto, por el aislamiento inconexo de las partes (Cfr. I, 196).

En contraposición con la *inmanencia* está la *trascendencia* o *exterioridad*, esto es, la subordinación de la obra artística a algo que le es exterior, generalmente debido a la voluntad de copiar la realidad o de influir sobre ella, es decir, en términos ontológicos es la subordinación de lo irreal a lo real. Para ejemplificar lo anterior, está el caso del escritor sin talento, que se autoconviene de no necesitar virtudes específicamente estéticas, sino simplemente luchar por algo con su obra. Pero, de forma más tajante, la exterioridad puede ser consecuencia del fracaso en el cumplimiento de la función ejecutiva del arte. A este respecto, sobre la pintura de Zuloaga escribe que “tiene

¹⁰⁸ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit., p. 371.

¹⁰⁹ Entendemos por *dispersión*, la carencia de congruencia interna.

unidad externa, que no nace espontáneamente de los elementos mismos, de las tendencias mismas, es lo que llamamos manera. Manera es manía; manía es lo injustificado; lo injustificado es el capricho. Manera es, pues, capricho” (I, 538). Zuloaga se limita a copiar elementos de la realidad sin lograr ensamblarlos, la unidad de sus cuadros les es absolutamente extrínseca.

La *carencia de capacidad absorbente* es como en el caso de las novelas de Baroja en las que el lector no logra verse afectado, se aburre con su acumulación de aventuras inconexas:

Baroja no consigue introducirnos en la realidad por él intentada. Leemos éste como sus demás libros, y al doblar la última página se nos borra de la fantasía cuanto nos ha contado. Queda, a lo sumo, un rumor de enjambre en nuestra memoria, la huella de haber pasado ante nosotros innumerables personajes que hacían una pirueta, se trataban un instante unos con otros y luego desaparecían por el escotillón (II, 95-96).

A la carencia de densidad puede coadyuvar la dispersión, como ocurre en los cuadros de Zuloaga en los que la técnica es contradictoria (Cfr. I, 542).

La falta de densidad redundan en la *vacuidad temática*, ésta puede definirse como la incapacidad de dotar de sentido a la obra. Por tanto, se debe a la insuficiencia o a la inexistencia de ideas en la obra. El caso mayor, a juicio de Ortega, es el monasterio de San Lorenzo de *El Escorial* al que considera como caso ejemplar de la falta de integración entre la voluntad y la inteligencia (Cfr. II, 557)¹¹⁰, esto es, la ejemplificación del defecto característicamente español, del esfuerzo puro sin norte ideológico. La vacuidad temática se da también cuando el artista de forma narcisista, es el caso del

¹¹⁰ “El monasterio del Escorial es un esfuerzo sin nombre, sin dedicatoria, sin trascendencia. Es un esfuerzo enorme que se refleja sobre sí mismo, desdeñando todo lo que fuera de él pueda haber [...] este esfuerzo se adora y canta a sí propio. Es un esfuerzo consagrado al esfuerzo” (II, 557).

romanticismo, que pretende atraer la atención no sobre la obra, sino *sobre sí mismo*. No se consigue construir como debiera ser:

[...] un pequeño orbe concluso y completo que encierra dentro de sí un sentido íntegro. En cada una de sus frases resuena la voz del autor (IV, 438). Vivir es el modo de ser radical: toda otra cosa y modo de ser lo encuentro en mi vida, dentro de ella, como detalle de ella y referido a ella. En ella todo lo demás es y es lo que sea para ella, lo que sea como vivido (VII, 405).

En principio un objeto artístico en cuanto tal puede ser vivido como algo presente, ausente o aludido.¹¹¹ Unos objetos pueden estar presentes ante el sujeto y otros estar representados, en la medida en que se entiende el arte como representación —especialmente en las artes plásticas—, que el objeto es en el arte más que presente representado. La cuestión que plantea es si el arte puede no ser representación —en el sentido de *mímesis* o copia— de la realidad, sino verdadera creación y, por tanto, autónomo que puede aparecer no como representado, sino como presente y con intensidad.

¿Qué significa el modo de coexistencia entre el yo y el objeto al que se denomina *presencia*? Presencia inmediata es:

[...] un estado subjetivo nuestro en que los objetos se nos presentan sin intermediario (VII, 351). [Y evidencia] el carácter que adquieren nuestros juicios o frases cuando lo que en ellos aseveramos, lo aseveramos porque [de ello hemos tenido] presencia inmediata (VII, 350-351).

La evidencia se convierte en requisito fundamental del conocimiento:

¹¹¹ Por ejemplo, puedo estar escuchando una melodía, puedo recordarla o puedo hablar de ella.

[...] no hay más verdad teórica rigurosa que las verdades fundadas en evidencia, y esto implica que para hablar de las cosas tenemos que exigir verlas, y por verlas entendemos que nos sean inmediatamente presentes, según el modo que su consistencia imponga. Por esto, en vez de visión, que es un término angosto, hablaremos de intuición (VII, 352).

El arte como copia queda descalificado como trampolín para acercarse a las cosas mismas, ya que sería precisamente un intermediario y se negaría la presencia inmediata. Cada objeto puede imponer una forma de presencia peculiar, por ende, su forma de presencia debe ser “adecuada a la peculiaridad del objeto” (VII, 352). En el ámbito de la estética hay una forma de falsedad estética consistente en suplantar con tipos “la visión directa de cada realidad” (III, 547), de tal forma que se falsifica “la plenitud maravillosa, inagotable, en que lo real consiste” (III, 547). En las artes, los elementos materiales se subordinan a las formas en las que se encuentran dispuestos, *v. gr.*, en una novela “desatendemos a los objetos que se nos ponen delante para atender a la forma como nos son presentados” (II, 72). La peculiaridad del objeto artístico en que la *forma* es el elemento rector, por tanto, para saber si un objeto artístico está presente habrá que tener en cuenta que la presencia no deriva de la materia que pueda representar, sino de la forma en que está constituido. Un objeto artístico aportará presencia inmediata si es capaz de hacer “de cada cosa una cosa única” (VIII, 475), inmediata sin intermediarios. La forma de presencia que el objeto artístico favorece es la de la inmediatez, la de la intuición, la presencia inmediata cumple el imperativo de contemplación (*Cfr.* II, 98), o bien el *imperativo de intuición* que atribuye tanto al artista como al espectador.

Todavía queda por adjetivar la forma de presencia que el buen arte puede conseguir¹¹², al objeto artístico le cabe una forma de presencia “de tal suerte plenaria que sólo podríamos describirla con estas palabras: absoluta presencia” (VI, 255).

Absoluta presencia:

En la buena pintura, el objeto que ella representa se halla, por decirlo así, en persona, con toda la plenitud de su ser y como en absoluta presencia. En el chafarrinón, por el contrario, el objeto no está presente, sino que hay de él en el lienzo o tabla sólo algunas pobres e inesenciales alusiones. Cuanto más lo miremos, más clara nos es la ausencia del objeto (III, 390).

La dicotomía es: en el buen arte los objetos —y el propio objeto artístico en cuanto tal— se aparecen con absoluta presencia, en el mal arte los objetos quedan ausentes.¹¹³ El término chafarrinón como categoría lo vuelve a usar en 1935, para referirse a formas burdas de arte entre las que incluye el esperpento (*Cfr.* V, 247).

La actitud de contemplar está ligada a un sentido activo, al hacerse presente, al aparecerse obliga a desentrañar el carácter fantasmagórico del arte como aparición o presencialización al que se refiere muy a menudo.

El artista es quien da forma a la materia, una vez construida, la buena obra de arte empieza a vivir por sí misma y el artista como sujeto pasa a segundo plano hasta ausentarse. “El pintor crea bajo su pincel una cosa, organizando un sistema de relaciones espaciales [...] entonces aquella cosa comienza a vivir para nosotros” (I, 487). Las partes —como medios— deben subordinarse al todo —como fin—, *v. gr.*, el pintor en cada pincelada que da, tiene “la convicción de que esa mancha es la adecuada para obtener un efecto necesario en el organismo estético que es el cuadro”

¹¹² Ortega lo hace de forma idéntica en dos textos uno de 1914, *Ensayo de estética a manera de prólogo* y otro de 1925, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*.

¹¹³ Dispersión, exterioridad, carencia de capacidad absorbente y vacuidad temática.

(VIII, 492-493). Gracias a estas relaciones entre las partes, y entre las partes y el todo, la obra de arte adquiere esa condición de hallarse *in statu nascendi* y, a esa vitalidad desde dentro hace que el objeto artístico convertido en realidad para sí posibilita su propia y permanente ejecutividad y surgimiento; en él, continuamente, se está produciendo con el tratamiento artístico, la metamorfización de lo real en irreal.

Ortega usa las expresiones *surgir* o *engendrar*, es decir, términos que remiten filosóficamente a conceptos como *ejecutividad*, *realización*, o *entelequia*; para llegar a ser permanentemente un organismo artístico vivo. Este carácter que dota a la obra artística de su peculiar energía interna (Cfr. I, 474), puede denominarse *reviviscencia* (Cfr. VIII, 489).¹¹⁴ Azorín intenta hacer revivir el pasado en el presente llamando la atención sobre lo que considera una sensibilidad básica de todos los tiempos (Cfr. II, 163). En *La rendición de Breda* de Velázquez, el cuadro vive (Cfr. VIII, 647), las lanzas que engendran quietud en esta escena inquieta o defiende que el ambiente, el espacio surge en merced a las figuras y no al contorno (Cfr. VIII, 652).

La condición de ser *in statu nascendi* está en relación con la forma de coexistencia entre el yo del receptor y el objeto artístico. ¿Por qué en la obra artística se produce la *reviviscencia*, la vitalidad interna? Porque en virtud de su organización se produce constantemente en su interior la aparición, el surgimiento de una presencia que estaba ausente. En sus textos sobre Goya escribe:

El buen retrato español, puro fantasma lumínico, contiene un poder dramático que es el más elemental: el drama consistente en pasar algo de su ausencia a su presencia, el dramatismo casi místico del 'aparecerse'. Perennemente están en el lienzo las figuras ejecutando su propia aparición, y por eso son como aparecidos. Nunca llegan a instalarse plenamente en la realidad y hacerse del todo patentes,

¹¹⁴ "Un cuadro se halle presente y activo en cada una de sus porciones" (I, 489).

sino que están siempre emergiendo del no ser al ser, de la ausencia a la presencia (VII, 568).

Resulta que el cuadro, no sólo se construye metamórficamente, sino que su vida es también metamórfica porque no hay vida sin cambio, sin metamorfosis, lo que es observable de forma privilegiada en la buena obra de arte caracterizada por la esencial mutación (Cfr. II, 64). Y afirma:

[...] la cosa 'cuadro' colgada en la pared de nuestra casa se está constantemente transformando en río Tajo, en Lisboa y en sus alturas. El cuadro es imagen porque es permanente metamorfosis —y metamorfosis es el Teatro, prodigiosa transformación (VII, 459).

En definitiva, la *reviviscencia* es la explicación del efecto habitual ante la buena obra de arte, de encontrarse ante una realidad *in statu nascendi*. Una vez más, Velázquez es un caso al tiempo ejemplar y extremo de lo que ocurre en la obra de arte: “¡la mayor parte de los cuadros de Velázquez son ‘cuadros sin acabar’! Todo esto es sorprendente, enigmático” (VIII, 462), e invitan al espectador o receptor a acabarlos. “En suma, ver bien un cuadro es verlo haciéndose, en un perpetuo estarse haciendo, dotarlo de *reviviscencia* [...]. Sólo así llegamos a la auténtica realidad del cuadro” (VIII, 497).¹¹⁵ Con ello el hermetismo de la obra de arte no excluye la metamorfosis e incluye cierta dosis de *apertura*.

Una de las características que ha perseguido el arte, a lo largo del tiempo, ha sido la perennidad. ¿Puede el arte ser eterno? En 1912, Ortega anota que “la poesía arranca

¹¹⁵ Sobre Velázquez comenta: “lo más esencial de su intención artística no aparece claro en ninguno de sus cuadros, sino en la totalidad de su obra combinada con lo demás de su vida. Tanto es así que [...] afirmo que no hay medio de esclarecer suficientemente quién era Velázquez y qué se proponía en su obra si no se tiene muy en cuenta lo que dejó de pintar (VIII, 497).

de entre lo circunstancial una circunstancia y la dota de eterna actualidad.”¹¹⁶ Algo es eterno, artísticamente, sólo si consigue ser perennemente actual, por el contrario, el mero esfuerzo por conseguir la eternidad lleva a la obra artística al defecto de trascendencia o exterioridad. Velázquez habría “querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de eternidad [y ésta es], la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante” (VIII, 487). Habría caído en la ilusión de conseguir la eternidad del cuadro aludiendo a lo eterno, tal como ocurría en la pintura religiosa o mitológica. Mas ese *aludir a* testimoniaba que el cuadro mismo renunciaba a hacerse *presente* como tal; distrae la atención de lo primordial, la forma, para centrarse en la materia. Se hace, finalmente, arbitrario, caprichoso, trivial; no hay que ir al cuadro para encontrar la eternidad, sino a la inversa. En conclusión, no hay en él verdad estética, sino falsedad caracterizada por la búsqueda de una *eternidad externa*. ¿Es posible en la obra artística una *eternidad interna* que surgiera de ella misma? No obstante, un elemento presente es, precisamente, el fluir del tiempo, el cambio. Ortega señala que Velázquez se preocupa por *individualizar*:

[...] el instante, que es el ser en cuanto que está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse [...]. He aquí lo que para mí significa hacer del retrato principio de la pintura. Este hombre retrata [...] el instante [...]. *Las Meninas*, donde un retratista retrata el retratar (VIII, 487).

La pintura velazqueña alcanza un estado de reposo que resulta representación de un instante (Cfr. VIII, 647), expresa y ejecuta un tema especialmente necesario: detener la eternidad del fluir temporal. El sevillano consigue la eternidad de su pintura al cumplir con los caracteres, que en 1919, había considerado necesarios para

¹¹⁶ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit., p. 185.

tal propósito: génesis, actualidad y anuncio de desaparición, es decir, mostrar la íntegra perspectiva vital (Cfr. II, 231), de un determinado ente y, por ende, su dramatismo profundo. La obra artística sea del tipo que sea, logra *integridad, eternidad, vida, continuidad y espesor sentimental*. Y los cuadros de Velázquez valen arquetípicamente como ejemplo porque en ellos son visibles tales caracteres, que lo son también de la obra artística hermética cuando es excelsa.

De las características antes mencionadas, es oportuno aclarar qué se entiende por *espesor sentimental*. Es una categoría interna a la obra hermética, pero decisiva en la relación creador-receptor, —contemplador, espectador—, y de gran peso en la formulación de juicios estéticos valorativos.

El espesor sentimental de una obra de arte puede ser profundo o superficial. De superficialidad, precisamente en 1915, acusa a Baroja al señalar que en sus novelas, los acontecimientos aparecen aislados unos de otros, sin que se pueda encadenar pasado, presente y futuro, exentos “de trayectoria y organización, empujándose las unas a las otras, sin que ninguna alcanzase lo que yo llamaría espesor sentimental” (II, 96), esto es, incapaces de interesar y emocionar al lector. En cambio, “la obra de *Azorín* es actual; emplea los órganos sentimentales del ánimo contemporánea para hacerla percibir, bajo la especie del presente, lo pasado” (II, 188). El presente se reconoce como continuidad y punto de enlace con el pasado, adquiere profundidad. La obra de *Azorín* se halla en buen camino hacia lo profundo del espesor sentimental, aunque a juicio de Ortega no es suficiente debido a su resistencia al cambio y consiguiente entendimiento de la vida como repetición del pasado, y exclusión de un futuro que no sea meramente reiterativo.

El espesor sentimental está ligado al tiempo, a la *continuidad*. Una obra artística puede aspirar a la eternidad cuando se hace presente en su carácter de reviviscencia, de actualización de su vida interior. Puede ocurrir con las obras que son adjetivadas como clásicas en el sentido de capaces de ser temporalmente actuales en distintos

tiempos. Se considera que una obra a la que la convención, el uso ha dado en llamar clásica corre el riesgo de acartonarse, de fosilizarse. La clasificación y la calificación de una obra artística como *clásica*, en ese sentido convencional, puede convertirla en un estado circunstancial. Por eso, y puesto que es necesario salvar la circunstancia para salvar el yo:

No hay más que una manera de salvar al clásico: usando de él sin miramiento para nuestra propia salvación —es decir, prescindiendo de su clasicismo, trayéndolo hasta nosotros, contemporaneizándolo, inyectándole pulso nuevo con la sangre de nuevas venas, cuyos ingredientes son *nuestras* pasiones... y *nuestros* problemas. En vez de hacernos centenarios en el centenario, intentar la resurrección del clásico re-sumergiéndolo en la existencia (IV, 419).

En este sentido, Velázquez ha estado a punto de conseguirlo en sus pinturas religiosas *Crucificado* y *La coronación de la Virgen*, en ellas se desvincula de la trascendente perennidad del tema e intenta conseguir eternidad dotando no al tema, sino al cuadro de reviviscente presencia (Cfr. VIII, 638). Tal como lo había logrado Tiziano en *Bacanal*, a los personajes “les parece que llevan aquí siglos y que eternamente permanecerán aquí” (II, 54).

La eternidad del arte ha de ser también consecuencia del “con-vivir, coexistir [de] una red sutilísima de relaciones, apoyarse lo uno en lo otro, alimentarse mutuamente, conllevarse, potenciarse” (I, 491), en la que la obra artística conquista la individualidad, como El Greco, quien en el *Hombre con la mano en el pecho* trascendió su modelo individualizándolo, concretándolo y realizándolo “para toda la eternidad” (I, 487). Consecución genial de la continuidad entre los tiempos que es llevada a su culminación, a la máxima eternidad, cuando el artista consigue saltar más allá de lo

circunstancial, anticipando posibilidades, entonces la trascendencia de lo contemporáneo (*Cfr.* I, 140).

En resumen, una obra de arte es verdaderamente eterna cuando consigue hacerse presente en la continuidad temporal gracias a una permanente ejecución o actualización de sí misma, es cuando se salva junto a su propia circunstancialidad.

Los géneros en el arte no son normas o reglas de creación, sino “funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética” (I, 366), tienen que ver con el surgir de la obra artística. Los géneros dirigen la creación encarrilando la materia en “una ‘forma’, una estructura predeterminada” (III, 525), que será distinta según el género del que se trate, y consecuentemente, limita su abanico de posibilidades (*Cfr.* III, 389).

Ortega quiere evitar que se entienda a los géneros como normas, reglas o modelos, toda vez que el artista no estaría limitado, sino encadenado a realizar una labor poco artística como sería la copia o repetición de algo ya establecido. Por el contrario, las formas o límites tienen que ver con lo que denomina condiciones de la creación artística (*Cfr.* III, 590), las que van más allá de los propios géneros, enlazan con cuestiones generales de la estética tales como la relación acción-contemplación, el ciclo vital de los géneros, o la relación entre éstos y las sensibilidades de época. Sobre este último aspecto, señala que “cada época prefiere un determinado género” (I, 366).

No obstante, es indispensable ver algunos ejemplos para captar mejor qué entiende el autor por estas condiciones y estas direcciones, así como, su diagnóstico por la situación en su tiempo de algunos géneros. Reflexiona, principalmente, sobre la obra literaria, la épica tiene como tema “el pasado ideal, la absoluta antigüedad” (I, 371), la distancia del pasado a la conciencia es la ausencia; el tratamiento de sus protagonistas como seres únicos e incomparables requieren ser inventados por el poeta y convertidos en mitos. Por el contrario, la novela se refiere a lo actual (*Cfr.* I, 378), la distancia de lo actual a la conciencia es la presencia, los personajes no serán

extraordinarios, sino tipos tomados del mundo físico y del contorno real vivido por el autor y el lector. El novelista no inventa desde su propio interior, sino que su género le obliga a dirigirse entero hacia las cosas (Cfr. III, 569). Ortega piensa que en los tiempos de ruina en los que se vive, la novela es el único género literario que subsiste (Cfr. III, 545). El novelista debe esforzarse en crear tipos de personajes cotidianos que encarnan formas de vida cotidiana, por ende, en tales tipos se cumple ese rasgo esencial del arte que es:

[...] encontrar una criatura individual y no un fantecho abstracto. Porque, *como en la realidad*, vendremos a averiguar la nueva especie (el tipo), no por definición abstracta, *como en la zoología*, sino con ocasión de ver moverse a un personaje singular (III, 548).

En varias ocasiones, se aborda el género de *las memorias*, género paradójico en tanto supone la inversión de la relación acostumbrada materia-forma en el ámbito poético, es decir, su forma de desrealización consiste en retroceder de lo generado y formado históricamente a los materiales a los que se dio forma. “El encanto de las Memorias radica precisamente en que veamos la historia otra vez deshecha, en su puro material de vida menuda, no suplantada por la construcción mental” (III, 590). También el lirismo tiene una estructura predeterminada que consiste en “lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona” (IV, 432), e incluso hay géneros que existen, pero carecen de nombre hasta que alguien se los proporciona como hizo Valle-Inclán inventando el término *esperpento* en 1879.

Aunque los géneros actúan como categorías lo hacen en la historia y están sometidos al principio rector de ésta, el cambio. Ortega acepta de Hegel la transitoriedad de todo lo real, nada permanece:

[...] todo lo humano —no sólo la persona, sino sus acciones, lo que construye, lo que fabrica— tiene siempre una edad. Es decir, que toda realidad humana que se presenta ante nosotros, o es niña, o es joven, o es madura, o es caduca, o decadente (VII, 229).

En un texto, de 1946, acerca del teatro que —independiente de la destrucción causada por la Segunda Guerra Mundial—, las artes se hallan en ruinas y con ellas los géneros artísticos, sin embargo deja abierta la posibilidad de aparición de nuevas formas. Si nada permanece, si todo es transitorio, ninguna forma artística, estilo o género puede pretender ser perenne. “Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico” (III, 360). Dentro de cada estilo, cada forma recorre un segmento estilístico y una vez recorrido e integrado, persistir en el mismo estilo lleva a la infracción del principio de que “en arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota” (III, 360), al anquilosamiento.

El estilo consiste en la forma de desrealización, debe ser unigénito (Cfr. VI, 263), no soporta ser repetido, imitado, convertido en uso, sólo cuando la pretensión es imitar algún estilo de tiempos pasados (Cfr. III, 421), puede decirse de la conversión del estilo en *uso* en la medida en que la imitación de un estilo se convierte en hábito mecánico y desalmado. Esta imitación de las formas es factible y puede producirse, paradójicamente, cuando el estilo degenera en estilismos, esto es, en desintegración de la necesaria complementariedad de la relación materia-forma y en una insistencia en las puras formas, *v. gr.*, en el Barroco, Tintoretto y Rubens pintan el movimiento, los manieristas lo exageran y El Greco lo saca de quicio con sus descoyuntamientos (Cfr. VIII, 474). Este ejemplo expone el agotamiento de un ciclo de posibilidades artísticas, se ha agotado un área (Cfr. VIII, 576) de formalización de la realidad y hay

que abrir otra. “La postura ‘moderna’ ha agotado todas sus posibilidades, ha llegado a sus postreros confines y, por lo mismo, ha descubierto su propia limitación, sus contradicciones, su insuficiencia” (IX, 56). Afirma que cuando aparece el estilismo cabe predecir la muerte inminente de un estilo (Cfr. VIII, 587). Tal recorrido es un drama en el que las formas que otorgaban deseable la levedad del arte se han convertido en objetivo en sí mismo, olvidándose de la materia hasta acabar disolviendo el estilo que descansa en una peculiar formalización.

En el caso de Velázquez, la forma de desrealización consiste en detener el movimiento en un instante, anticipándose a la fotografía, a fuerza de repetición acaba por banalizar ese mismo procedimiento (Cfr. VIII, 487). El prestigio que alcanza el sevillano en el siglo XX se vio favorecido primero por los ingleses que descubren “a un nuevo Velázquez que van a llamar ‘el pintor de los pintores’ ” (VIII, 619). En 1870, los impresionistas franceses elevaron hasta el cenit la fama del pintor sevillano, sin embargo, hacia 1920, el impresionismo declina y con él el triunfo de Velázquez (Cfr. VIII, 619). En consecuencia, tanto en la creación como en la recepción de la obra artística tras la perfección, el ser en forma, llega el declive, la ruina.

Es condición inevitable que los géneros artísticos se agoten (Cfr. III, 388). Las estructuras que éstos predeterminan contienen un abanico de posibilidades cuyo seguimiento permite el estar en forma de un estilo y su decadencia como ser en ruina. Este agotamiento tiene relación con una de las condiciones aludidas de los géneros del arte y que Ortega trata del *mecanismo* psicológico de la fatiga, “la mera repetición de un estilo embota y cansa la sensibilidad” (III, 381). El cansancio de un estilo favorece que surjan otros, este principio que él reconoce explícitamente en *La deshumanización del arte* lo aplica treinta años más tarde cuando recuerda que, en tiempos de Velázquez, el público sentía hartazgo ante los temas de la religiosidad cristiana y se refugió en los llamados mitológicos (Cfr. VIII, 627).

Ortega y Gasset hace un recorrido por la ruina de los géneros literarios, así en 1923, dice que está convencido, hace mucho tiempo, del agotamiento y carácter agónico de la poesía (Cfr. IV, 484). La poesía se ve obligada a buscar constantemente nuevas metáforas desrealizadoras, intentando mostrar la realidad *in statu nascendi* está obligada a “un desplazamiento progresivo, a huir de sí misma, a negar la de ayer, a buscar nuevas denominaciones mediante más largos y abstrusos rodeos” (III, 581), de lo contrario, termina agotándose.

Si en el arte, la invención ocupa un destacado lugar, el *realismo* que no quiere inventar, sino copiar, hace de la copia su razón de ser, es un tipo de procedimiento agotado. Abordando el campo de la *novela*, declara que lo que evita que los objetos épicos se corrompan es la lejanía de lo legendario que los constituye (Cfr. I, 370). En oposición, en la novela típica del siglo XIX, realista, auto-obligada a referirse a su inmediato presente, no hay ideales que la eleven, lo que elimina de ella cualquier *dinamismo* poético. Una de las tesis de *Ideas sobre la novela* estriba en la sospecha de que la novela ha concluido (Cfr. III, 416), que sus temas posibles (Cfr. III, 389) a desarrollar han sido ya cumplidos y sólo queda la repetición. Este texto orteguiano tan abundantemente rechazado, cobra una nueva dimensión, su interés por Azorín, Baroja y Proust. Sobre Baroja le parece extemporánea, es decir, incompatible con la sensibilidad contemporánea que se desinteresa de la aventura a la que considera como algo infantil (Cfr. III, 393). Proust es el extremo contrario, aquél en el que la contemplación ha anulado la acción hasta el punto que puede considerarse que se ha sobrepasado una de las condiciones del género novela —un mínimo de acción— con lo que el impresionismo literario también periclita. La novela está, según Ortega, en ruinas, pero algunos años más tarde, matiza las tesis antes expuestas y señala una posibilidad para el género novela. Esta forma predetermina que el novelista tenga que copiar la realidad —algo de suyo antiartístico—, en ella cabe distinguir que “en ésta hay estratos superficiales y estratos hondos a que aún no había llegado nuestra

mirada. Es buen novelista quien posee perspicacia bastante para sorprender estos estratos profundos y gracia suficiente para copiarlos" (III, 548).

En relación con el teatro, no sólo intenta explicar la causa de su ruina, sino que se atreve a señalar la posibilidad para su regeneración. En 1921, apunta "lo insuficiente del viejo arte teatral es el género mismo" (II, 319). No obstante, considera que son posibles nuevas formas para el teatro que significarían un cambio radical de género, ya que la función teatral carece de autonomía al tener como fin realizar un texto literario al que está subordinada (*Cfr.* II, 325). El viejo arte teatral es heterónimo, se trata de poner en escena una creación literaria que le es previa y de la que el lector puede gozar tranquilamente, toda vez que la estructura del viejo arte teatral se centra más en un texto que en una función, por ende, también el actor es heterónimo respecto a la obra y no teniendo más que encarnar en un hombre real (*Cfr.* II, 132), al personaje irreal previamente dado en el texto. Se invierte el carácter esencial del arte como irrealización para convertirlo en realización; se propone una depuración en la que se elimine del teatro todo lo que le sobra (*Cfr.* II, 323), esto es, los rasgos heterónomos. Debe propiciarse que la estructura predeterminante del nuevo género teatral haga de él una realidad autónoma en la que la obra escénica no sea primordialmente un texto literario, sino "un suceso plástico y sonoro [...] un hecho insustituible ejecutado en la escena. Entonces no tendremos más remedio que salir de casa para ir al teatro, so pena de renunciar a un placer intransferible" (II, 325). Dicho de otro modo, el teatro sólo puede existir si esencialmente es espectáculo que se tiene que ir a mirar, no un texto que puede ser representado. La decoración, el vestuario, el movimiento, se convertirán en rasgos esenciales; el trabajo del actor se haría igualmente autónomo y merecedor de la atención del espectador, ya que su calidad sería mayor cuanto más consiguiera hacer "de su cuerpo elástico una metáfora universal" (II, 327).

TRASCENDENCIA O INTRASCENDENCIA

En *La deshumanización del arte* se constata que los artistas modernos apuestan porque la función vital del arte sea intrascendente y, por ende, se habría modificado la finalidad propia del arte; el arte no contemporáneo. “El arte era trascendente en un doble sentido. Lo era por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por sí mismo, como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie” (III, 383).

En su juventud, había asignado misiones trascendentes al arte. En un texto, de 1906, escribe “la estética es una cuestión política, como lo es toda fuerza capaz de poner sobre el mundo un ideal” (I, 428). Aunque con el término idealismo no quería ser hostil a la realidad, sino adentrarse amorosamente en ella. En 1911, sostiene que la obra de arte superior expresa siempre la trágica condición de la existencia (Cfr. I, 558). En *Meditaciones del Quijote* se señala la capacidad de alusión simbólica de la obra cervantina al sentido universal de la vida (Cfr. I, 360). Mas, en 1910, insinúa que, la obra de Zuloaga, sólo es valiosa en cuanto invita a trascenderla para profundizar en la realidad española, pero que es desdeñable desde un punto de vista estético, esto es, precisamente porque la obra de ese pintor era trascendente al arte y era artísticamente banal. Estas posiciones están expuestas en el artículo *¿Una exposición Zuloaga?* Tiempo más tarde dice:

Un cuadro verdadero se sirve de lo que en él está expreso como de un plano inclinado para hacernos resbalar y lanzarnos vertiginosamente a un trasmundo donde los dolores duelen más y alegran más las alegrías, y todo tiene una vida potenciada, densísima e incalculable: un lugar de maravilla donde todo se

comprueba, donde cada cosa es un símbolo (I, 543-544). Las tendencias tienden siempre hacia ideas, de lo real hacia lo ideal (I, 566).

Todavía se está en la época en la que el hombre es considerado como tema esencial del arte frente a la posterior defensa de su deshumanización. ¿Dónde queda el arte, en la razón o en el intelecto? Puesto que el arte pretende aniquilar la realidad y con frecuencia carece de consecuencias, parece que está más bien del lado del intelecto. En esta misma línea, años antes comenta “el arte, todo arte, es entidad muy respetable, pero superficial y frívola, si se la compara con la terrible seriedad de la vida” (IV, 403), es más, la falta de seriedad es una característica del hombre-masa que toma la vida humorísticamente, esto es, dispuesto a la revocación de sus actitudes (Cfr. IV, 213).

En 1927, “en el gongorismo el arte se manifiesta sinceramente como lo que es: pura broma, fábula convenida. ¿Y es poco ser broma?” (III, 586), Pues no, el hombre necesita escapar de la terrible seriedad de la vida. El arte disminuye esa seriedad, conduce hacia la broma, permite aislarse del *mundo exterior*, del contorno, es decir, de aquellas realidades que son presentes sin haberlas elegido, que son circunstanciales y con regularidad utilitarias (Cfr. VI, 264).

Dentro del *mundo interior* están las ideas y también el arte es un mundo ideal construido mediante el razonamiento. A veces, en el mundo ideal, los pensamientos toman un carácter intrahumano, subjetivo, intranscendente. La idea aparece como *invención*:

Pero otras veces la idea desaparece como tal idea y se convierte en un puro modo de patética presencia que una realidad absoluta elige. Entonces la idea no nos parece ni idea ni nuestra. Lo trascendente se nos descubre por sí mismo, nos invade e inunda —y esto es la revelación (VI, 46).

¿En qué consiste que en el arte es invención y en otras ocasiones en el arte hay revelación? Que el arte sea invención, hace referencia a Luis de Góngora, también a Valle-Inclán cuando hostil a toda trascendencia, se afana en crear nuevas asociaciones de palabras (Cfr. I, 26). Al igual que el arte nuevo cuya función viviente es sentida por el artista que lo practica como intrascendente, el querer artístico de este tipo de artista se interesa por el arte, precisamente, porque carece de gravedad (Cfr. III, 383). En este caso el arte, “ha sido desalojado de la zona ‘seria’ de la vida, ha dejado de ser un centro de gravitación vital” (III, 194), y al emanciparse de toda vocación de trascendencia contribuye a su *autonomía*. El arte no quiere ser, sino arte (Cfr. III, 385), liberarse de la gravedad, hacerse ligero. Esta es la situación del arte de su tiempo, lo que no significa que sea la definitiva y tampoco nada escapa al tiempo y a la transitoriedad.

En *La deshumanización del arte*, se describe las tendencias del nuevo estilo:

1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna (III, 360).

Pero toda tendencia supone el paso de lo real hacia lo ideal (Cfr. I, 566). El arte de vocación intrascendente también es fruto de un mundo interior, ideal, aunque sea una creación ideal intrascendente. El arte es resultado de ideas, éstas pueden desaparecer y, entonces, el arte se revela con absoluta presencia, esto es, el arte aun moviéndose en la zona de la irrealidad, puede alcanzar lo trascendente. ¿Por qué? Porque el irreal arte enlaza con algo no subjetivo, sino objetivo, con el terreno también irreal de los valores.

Al mismo tiempo que se va hacia *La deshumanización del arte*, escribe en su *Introducción a una estimativa* (1923), “lo ‘agradable’ contiene esa significación trascendente según la cual es agradable, no lo que de hecho agrada o pueda agradar, sino lo que merece y exige nuestro agrado” (VI, 326). Los valores estéticos: lo bello, lo gracioso, lo elegante, lo armonioso, etc.; guardan, evidentemente, una relación con lo agradable. En 1954, con mayor énfasis vuelve a enlazar arte, trascendencia, irrealidad y presencia absoluta:

El mundo de las cosas bellas es otro mundo que el real, y el hombre, al contemplarlo, se siente fuera de este mundo, extáticamente transportado al otro. El placer de lo bello es un sentimiento místico, como todo lo que nos pone en presencia de lo trascendente (VIII, 622).

Por otro lado, ¿es el arte una actividad propiamente racional y objetiva o de subjetivo intelecto? Puede serlo de ambos tipos cuando se reduce a invención es intrascendente intelecto, cuando alcanza la revelación se hace trascendente.¹¹⁷ Lo que nunca deja de ser es *sentimiento*. De tal manera que en el arte como revelación se produce también la integración de razón y sentimiento. ¿Algún artista reúne hermetismo y trascendencia? Velázquez, por supuesto. Su pintura se retrotrae herméticamente sobre sí misma, empero procura la máxima revelación. En cambio, las frecuentes distancias que Ortega guarda respecto a muchos artistas; su falta de adhesión sentimental y racional hacia Valle-Inclán o Góngora. A pesar de, frente al arte nuevo, al deshumanizado en el que aprecia su vocación de hermetismo y el rasgo

¹¹⁷ Rodríguez Huéscar ha vinculado la cuestión de la trascendencia a la noción de verdad como ἀλήθεια, es decir, como manifestación de la verdad de los seres. Pero ha matizado, mientras el término ἀλήθεια tiene que ver con el proceso de descubrimiento o desvelamiento realizado por el sujeto cognoscente, la noción de *revelación* tiene que ver con el revelarse de la cosa a nosotros. En ese sentido la revelación sería siempre trascendente (Cfr. Antonio Rodríguez Huéscar, *op. cit.*, pp. 221-235), ese desbordar el aspecto discursivo de la racionalidad, el ir más allá de... el sentimiento místico ante la presencia de lo trascendente (Cfr. VIII, 622).

de intrascendencia y, bien que el arte nuevo, para él se mueve en el terreno de la pueril ocurrencia, no le revela nada.

MÁS ALLÁ DEL ARTE

EL ARTISTA Y EL SER DEL CREADOR

La imagen del hombre como *náufrago* aparece en repetidas ocasiones en los escritos de Ortega y Gasset, ya que con la realidad se encuentra, el contorno, la circunstancia no sólo viene dada, sino que aparecen como un océano de usos (Cfr. VII, 211). No obstante, este mundo con su rigidez es una forma de presencia que se desvela como mero fragmento (Cfr. VIII, 586), al corroborar que carece de sentido propio. El mundo sería más completo —menos fragmentario— cuando tuviera un sentido que ahora está ausente. Los hombres —el yo de cada uno— salvando su circunstancia se salvan a sí mismos, es decir, se acercan más a la plenitud, se superan a sí mismos, y esto añade el ausente sentido a la circunstancia presente; los hombres son menos *náufragos*. Lo anterior es posible gracias a lo que el mismo autor recoge de Leibniz y que denominaba *percepturatio*, una especie de sensibilidad “para lo ausente, desconocido, futuro, remoto y oculto” (II, 77).

El hombre *náufrago* tiene la ilusión de encontrarle sentido al mundo y esto es una constante de la vida humana. La existencia humana se encuentra entre dos vertientes: como *náufrago* en la circunstancia, en una “auténtica realidad, que es enigmática” (V, 401), oscura y confusa; pero en ella misma son posibles las *ideas* que lo sitúan en un mundo de claridad. Resulta que la vida humana puede ser considerada como un género literario en el que se desarrolla el drama de la circunstancia y su salvación. La vida es “faena poética, de fantasía” (V, 168), necesidad de hacer, de quehacer, de construir que atañe —en primera instancia— a la realidad radical que es la vida de

cada cual. Cada hombre, “tiene que realizar cierta individual figura de humanidad, cierto peculiarísimo programa de vida” (VIII, 468). Un programa de vida que tiene que ser desarrollado de adentro hacia afuera, como un proceso interno (Cfr. III, 154), que ha de llevar la creación de la propia vida. La vida humana es la tensión entre el yo y el mundo. El hombre se haya sumergido en una circunstancia que no elige, mas en la que tiene que elegir su vida, la figura o figuras imaginarias en las que se proyecta (Cfr. IX, 558). “Vivir es ser fuera de sí —realizarse. El programa vital, que cada cual es irremediamente, oprime la circunstancia para alojarse en ella” (IV, 400). La vida humana en su forma estructural es *continuidad*, relación entre pasado, presente y futuro, donde el futuro resulta la dimensión predominante ya que es el ámbito temporal donde ancla la dimensión proyectiva del ser humano (Cfr. IX, 587). El futuro se convierte en fin, mientras que se busca en el pasado y en el presente los medios para realizarlo (Cfr. VII, 434). La faena poética de vivir “consiste inexorablemente en un hacer, en un hacerse la vida de cada cual a sí misma [...]. Ello nos obliga a buscar medios para pervivir, para ejecutar el futuro” (IV, 396). La vida humana es quehacer, realización seria, penosa, grave, dramática, no obstante, en esta vida para contrarrestar la seriedad, la gravedad y el dramatismo, al hombre se le hace necesario *descansar en la irrealidad*. La faena poética de la vida tiene una doble estructura: en la vida hay que procurar la realización del proyecto personal a descubrir, éste es el lado serio de la vida. A reserva de que en la vida hay que descansar de tanta seriedad y dramatismo, hay que ejecutar la desrealización de la existencia, éste es el lado de farsa de la vida.

Al hombre, “la realidad le parece siempre insatisfactoria” (VIII, 622), nunca le bastan las formas con que aparece lo real ante él y, por eso, intenta modificarlas, irrealizarlas mediante la construcción de nuevos mundos (Cfr. IX, 623). Ni siquiera se acaba de satisfacer a sí mismo:

[...] el hombre se pasa la vida queriendo *ser otro* [pero] la única manera posible de que *una cosa sea otra* es la metáfora —el ‘ser como’ o cuasi-ser. Lo cual nos revela inesperadamente que el hombre tiene un destino metafórico, que el hombre es la existencial metáfora (VII, 495).

Esta afirmación tiene acogida en los dos lados de la vida humana: el hombre quiere ser otro, cuando desea realizarse, cumpliendo su sí mismo y como cuando quiere irrealizarse, esto es, pasar del lado serio al lado de farsa de la vida. La *farsa* es “una dimensión constitutiva, esencial de la vida humana [...] un lado imprescindible de nuestra existencia [...] dimensión radical de nuestra vida” (VII, 495), por lo que el hombre necesita evadirse de vez en cuando de la cotidianidad (Cfr. VII, 480). Y la mejor forma para ello es metaforizarse a sí mismo tal como sucede en el carnaval, que es el ejemplo que pone Ortega. Esta forma estructural posibilita que “el hombre descanse un momento de sí mismo, del *yo* que es, y vaque a ser otro y, a la par, se libre unas horas de los *tús* cotidianos en torno” (VII, 196). El lado de farsa de la existencia humana satisface la urgencia de eludir el drama de la vida y el más íntimo de la continua *repetición* de cada cual por sí mismo, eludir esa inmediatez en la que para ser serios cada cual se copia a sí mismo hasta la saciedad —la repetición es antivital— (Cfr. IX, 572).

No obstante, es imprescindible el lado serio de la vida para subsistir y poder ejecutar el proyecto que cada uno lleva dentro de sí. El sujeto se dirige, entonces, hacia la vida real-cotidiana, lo que es un digno empeño, de enorme gravedad y seriedad, incluso abrumador. Por tanto, se hace necesario cambiar de orientación y darse la vuelta para dirigirse hacia lo irreal. “Esta vuelta o *versión* de nuestro ser hacia lo ultravital e irreal es la *diversión*” (VII, 469). La diversión supone un desligamiento de lo utilitario y en este sentido constituye una forma de vida lujosa y deportiva. Gracias al lado irreal del ser se sale del mundo cotidiano, se evade de él y se ingresa

en otro que, si está bien construido será hermético. Aunque Ortega usa el término *evasión*¹¹⁸ es más un descanso que una fuga definitiva, ya que se trata de una suspensión temporal de la realidad, “para evadirse, escapar, *traerse* a sí mismo de este mundo en que vive a otro irreal. Este *traerse de* su vida real a una vida irreal, imaginaria, fantasmagórica, es *dis-traerse*. El juego es distracción” (VII, 469).

La vida en la irrealidad sea una cuasi-vida que nunca pierde del todo su punto de contacto con la realidad. Si bien, afecta al ser del hombre porque en el presente de su estancia en la vida irreal, el hombre deja de cohabitar con el pasado y el futuro; descansa de la dimensión proyectiva, descansa de sí mismo. Esta discontinuidad es la que le resulta gratificante y renovadora, como durante ese lapso de tiempo de vida en la irrealidad. “El hombre *es* continuidad, y cuando discontinúa y en la medida en que discontinúa es que deja transitoriamente de ser hombre, renuncia a ser sí mismo y se vuelve otro —*alter*—, es que está alterado” (VII, 444). Se haya alterado, empero conviene que después de haber aplacado la sed de irrealidad (Cfr. V, 243), el hombre vuelva sobre sí mismo, retorne de la alteridad al ensimismamiento (Cfr. VII, 444), de la realidad a la irrealidad; de lo ordinario a lo extraordinario.

La relación adecuada entre hombre e irrealidad consiste en mantener a la irrealidad dentro de sus límites, esto es, en la periferia de la existencia (Cfr. III, 194). La realidad debe mantenerse como elemento central de la vida, pues en ella se juega la realización del proyecto vital de cada uno. Por el contrario, cuando el arte —que está en el lado irreal del ser— pretende ser tomado en serio —como parte del lado real del ser—, se convierte en no-arte (Cfr. III, 194), perdiendo su encanto y llevando a una confusión de planos del ser. Frente a la siempre insatisfactoria realidad, la irrealidad puede lograr la creación de entes artísticos cuyas formas parezcan satisfactorias, felices. Esta experiencia es la que se denomina belleza (Cfr. VIII, 622), y

¹¹⁸ Ya en *La deshumanización del arte*, el término *evasión* se refiere a la metáfora (Cfr. III, 372).

que explica que el propio Platón no considerara desmesurado “hacer de los más bellos juegos el verdadero contenido de su vida” (VII, 347).

Es propio de la diversión *salir* del mundo cotidiano a un trasmundo irreal. Se trata de *ir a mirar* algo que está presente o que se representa, por tanto que aparece como *presencia* “es realidad, propiamente realidad” (VII, 464). Estas cualidades a Ortega le parecen relevantes para diferenciar los dos modos de mirar o de la contemplación: el de los artistas y el de los filósofos. Aunque los filósofos miren, no es éste su objetivo en sentido estricto, porque se puede mirar el *ser ahí* de lo que se halla presente, si bien los filósofos buscan *conocer*, es decir, desvelar algo que no aparece como ser ahí, que se halla ausente, y que es *el ser de las cosas* (Cfr. VII, 313).

El mundo del arte se pone en contacto con algo que está ausente en la vida real-cotidiana, esto es, con el lado irreal y obliga a un desplazamiento, a salir desde dentro y que tiene que ver con el mencionado descanso que supone la alteración del sujeto en el mundo de la diversión. Se ejecuta la también citada *percepturatio* leibniziana como sensibilidad para lo ausente —de la vida habitual. Se consigue que el sujeto deje de copiarse y repetirse a sí mismo, que se supere, que se ensanche, que se aumente. Incluso puede ocurrir que en el ir a lo irreal se consiga un desvelamiento, como con los grandes poetas, es posible que se descubra y revele algo que parezca extrañamente familiar (Cfr. III, 16), en tal caso se da una continuidad entre lo pasado y lo presente, entre lo interno y lo externo.

En la creación artística existen conceptos que se califican de mágicos, como los de genio e inspiración, mas conviene prescindir de ellos (Cfr. III, 388), aunque en algún momento se habla de genialidad en el sentido de innovación o anticipación de las tendencias venideras.

Es oportuno repetir, que Ortega y Gasset no limita al terreno artístico el término *creación*, ya que se refiere a la producción de formas de vida nuevas (Cfr. VII, 562), en cualquier orden de la existencia humana. En *El tema de nuestro tiempo* (1923), la

creación puede ser considerada como resultado del esfuerzo deportivo (Cfr. III, 195). Tampoco la *imaginación* es exclusiva del artista, sino común a todo hombre, puesto que es una faena poética la vida humana. “Se olvida demasiado que el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de ‘idear’ el personaje que va a ser. El hombre es novelista de sí mismo original o plagiario” (VI, 34). En la vida hay dos tipos de hombres: los innovadores o creadores que desarrollan una vida creadora o activa y, los repetidores que se limitan a repetir y llevan una vida reactiva. En ambos casos la dimensión proyectiva está siempre presente en el hombre, se elabora un personaje imaginario (Cfr. VI, 48), cuyo programa o proyecto de vida se intenta cumplir y con el que se hace frente a la circunstancia.

El hombre siente la necesidad de poner de manifiesto la intimidad, su intimidad, y que parcialmente ignora, es un elemento misterioso e innato que de manera distinta está presente en todo hombre. En *Ideas sobre Pío Baroja* (1910), lo denomina como “fondo insobornable y exento por completo” (II, 84), situándolo en la perspectiva del estimar. Más adelante en *¿Qué es filosofía?*:

Antes que veamos lo que nos rodea somos ya un haz original de apetitos, de afanes y de ilusiones. Venimos al mundo, desde luego, dotados de un sistema de preferencias y desdenes, más o menos coincidentes con el prójimo, que cada cual lleva dentro de sí armando y pronto a disparar en pro o en contra de cada cosa como una batería de simpatías y repulsiones. El corazón, máquina incansable de preferir y desdeñar, es el soporte de nuestra personalidad (VII, 433).

La vida creadora se opone a la vida inercial. La vida creadora es enérgica (Cfr. IV, 245), y ocupa a aquellos hombres selectos y nobles capaces de “esfuerzo espontáneo y lujoso” (IV, 183), que tienden a aumentar la vida. Este hombre necesita actualizar su

fuerza, su δύναμις (*dynamis*), saliendo de sí; su espontaneidad tiene que ver con la necesidad de expresarse. Busca fuera de sí cosas con las que absorber su actividad (Cfr. II, 81), y si las encuentra se siente feliz porque “la felicidad consiste en encontrar algo que nos satisfaga completamente” (II, 79). Este hombre activo está abierto ante lo real, tiene la mente porosa (Cfr. IV, 128), lo cual le hace capaz de innovar, es decir, de proponer nuevas formas para la realidad sea en arte, pensamiento, política, etc. Esta actividad es, en el verdadero creador, un construir; se trata siempre de faena poética, “el artista no se ha limitado a dar versos como flores en marzo el almendro: se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital” (I, 358).

Ortega al referirse a la innovación o renovación de formas considera la tradición, ésta se presenta como un subsuelo de convenciones (Cfr. VIII, 471), que acotan el horizonte del creador (Cfr. VIII, 620). La tradición no puede ser desdeñada, ya que se ignoraría la dimensión colectiva o social de la continuidad necesaria del ser humano es, indispensable, la superación de dicha tradición para salvarla y salvar al propio sujeto creador. El artista puede ignorar la evolución artística a la que ha llegado el arte, aunque para él es circunstancial el arte de su tiempo. “La prueba más clara de ello está en que el hombre creador necesita absorber el pasado precisamente para evitarlo, para trascenderlo” (VIII, 471). Habrá ejercitado la imaginación como la potencialidad liberadora que en toda creación empuja a abandonar las estructuras tradicionales (Cfr. IV, 253). En cambio, es propio de la *vida reactiva* ser inercial, tendente a recluirse en perpetua inmanencia (Cfr. IV, 183), hermética, entregada a *repetir* las formas que le son dadas y, en el mejor de los casos, en relación con el arte capaz de desarrollar “virtudes de la externidad”¹¹⁹ tales como la mera *corrección*, esto es, la adecuación a formas ya establecidas.

¹¹⁹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 139.

Vida activa y vida reactiva permite distinguir en el lenguaje entre decir y hablar.¹²⁰ *Hablar* consiste en poner en práctica una lengua ya conformada por la colectividad, que al sujeto le llega desde fuera de sí mismo. “Hablar, pues, es una operación que comienza en dirección de fuera a dentro. Mecánica e irracionalmente recibida del exterior, es mecánica e irracionalmente devuelta al exterior” (VII, 259). En cambio, el *decir*:

[...] es una operación que empieza dentro del individuo. Es el intento de exteriorizar, manifestar, patentizar algo que hay en su intimidad [...]. Todas las bellas artes, por ejemplo, son maneras de decir [...] mientras decir, o intentar decir, es una acción propiamente humana, de un individuo como tal, hablar es ejercitar un uso que, como todo uso, no es ya ni nacido en quien lo ejercita ni suficientemente inteligible ni voluntario, sino impuesto al individuo por la colectividad (VII, 259).

La tradición recibida es una forma de *hablar*, en cuya superación, reabsorción el sujeto puede llegar a *decir* de forma imaginativa y de acuerdo con su innato preferir y sentir. En el caso del artista, estas consideraciones son suficientemente claras en relación con la función expresiva del arte, a la que Ortega había hecho referencia desde 1910, y que se enlazan con uno de los conceptos principales de su estética: *la intención*. El artista busca —intenta—, satisfacer su imperiosa necesidad de expresión mediante el hallazgo en sí mismo y sucesiva construcción del tema ideal (*Cfr.* I, 478). El artista ha de crear de dentro afuera (*Cfr.* II, 240), manifestando su intimidad, lo que se hace patente en “el lirismo es una proyección estética de la tonalidad general de nuestros sentimientos” (I, 391).

¹²⁰ La dicotomía entre *decir* y *hablar* no es muy precisa. Por ello es necesario puntualizar que decir y hablar son en principio lenguaje. El *decir* como una forma más originaria del *hablar* que también se inserta dentro de una tradición que nos ha sido transmitida.

La obra de arte al complementarse y adquirir un carácter hermético ha de convertirse, propiamente, en un ente nuevo que aumenta el universo, es un ente autosuficiente que en su objetividad ha de independizarse del creador, y que éste renuncia a sí mismo (*Cfr.* IV, 439). Es la obra de arte lo que debe atraer la atención del espectador y no su artífice, porque debe considerarse a la obra de arte concluida como lo más importante, mientras que el proceso constructivo y su artífice son indispensables, pero subordinados. La obra de arte como objeto hermético no dejará, en segundo plano, de remitir a su creador, sus intenciones y su tema ideal. Mas el buen artista no debe limitarse a dar rienda suelta a su espontaneidad, sino que debe construirla realizando con ello una interpretación (*Cfr.* VII, 253), es decir, debe pasar de mera intuición preformada en usos, creencias, a un mundo interior, a una idea. Para ello ha de construir “un idioma exacto, sumamente trabajado, capaz de toda precisión y libre de los caprichos subjetivos” (II, 106). El mundo interior ideal se pone fuera convirtiéndose en mundo objetivo aunque irreal. Velázquez, por ejemplo, desarrolla un tema presente en la época, el de los bufones, que le sirven como material idóneo para sus innovaciones formales, de tal manera que actúan como modelo ideal (*Cfr.* VIII, 469). Azorín idea y da forma a orbes herméticos a partir de su descubrimiento de “ciertos fenómenos cósmicos y elementales” (II, 181), que están en un mundo exclusivamente suyo¹²¹ y, sin embargo puede transmitir a los demás.

La sensibilidad estética de cada tiempo, ofrece al individuo cauces para expresarse. A veces quiere expresar algo tan personal que “no encuentra en el decir de la gente, en la lengua, un uso verbal adecuado para enunciarlo. Entonces el individuo inventa una nueva expresión” (VII, 254). Se trata de algo que, inicialmente, es individual, más adelante pueda extenderse a otros hombres. Esto ocurre en todos los ámbitos creativos, incluida la filosofía y la política, empero, es frecuente que en el

¹²¹ *Cfr. Ibid.*, p. 169.

caso del artista se produzca un choque entre su sensibilidad y el arte que le es circunstancial (Cfr. III, 378), choque que puede resultar fecundo (Cfr. VII, 253), y que conceptualizará como confrontación entre el *decir* y el *hablar*, entre las *ideas* y las *creencias*. Es un rasgo de los creadores, la necesidad de “aislarse de su hombre circundante” (III, 372), para facilitar la construcción de su obra artística como interpretación de la realidad. “Hay un abismo siempre entre el arte y la vida: este abismo será más ancho o más angosto, siempre tendrá la misma profundidad insondable.”¹²² El yo-artista constituye la parte demoníaca que flota como un islote dentro del hombre ordinario, en el creador se produce una lucha en la que su porción de yo-artista debe superar a su parte de yo no-artista; ésta es más amplia y constituye una de sus circunstancias. El artista ha de librar una doble lucha: de un lado para superar los *decires* de su época, de otro para superar lo que en su propia personalidad artística constituye la tendencia a lo meramente repetitivo. Ortega escribe, atacando a Pío Baroja, que cuando el artista se deja llevar por los gestos literarios que ha recibido de su época y se limita a repetir los tópicos de un género. Estas reflexiones abren una concepción casi visionaria del arte. En el texto *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (1912 ó 1913), llega a desear que el artista sea sincero:

Cierto que hay un instante en que la poesía, el cuadro, la estructura melódica formaron parte del alma del artista. Éste es el instante de la sinceridad, el instante en que el artista ha de ser fiel a sí mismo para ser fiel al arte. Tiene que abrirse de par en par para dejar paso al torbellino esencial, tiene que ser sincero a la manera del profeta cuando Dios soplabla a su través.¹²³

El carácter proyectivo del hombre implica que se vive siempre desde el porvenir, en el caso del artista-creador, del innovador se acentúa “esa dimensión futurizante

¹²² José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit., p. 181.

¹²³ *Ibid.*, p. 188.

del ahora" (VII, 561). Goya al que considera como ejemplo extremo de hombre creador, no sólo por la anticipación de formas que supone su pintura madura, sino porque en él, la dimensión de continuidad es arquetípica tanto en lo que se refiere a su propia evolución, como a la relación con las formas de las que parte. El pintor aragonés confiesa, en 1779, que sus cuadros todavía tienen la huella formal de su maestro Francisco Bayeu. Ortega comenta al respecto que Goya —en esas fechas— no poseía ninguna idea clara que fuera novedosa por su tema o estilo (Cfr. VII, 561), se limita a repetir formas y temas consabidos será, a través del contacto con los ilustrados, cuando sea capaz de ensimismarse, de profundizar en su interior y, desde dentro, Goya elabora un mundo temático y formal propio que alcanzará su máxima peculiaridad en el retiro ensimismado de los *Caprichos* y de las pinturas de la Quinta del Sordo. A través de esa evolución se produce, en definitiva, el paso en Goya del carácter de *artesano* al de *artista* (Cfr. I, 141). El pintor artesano se limita a repetir (Cfr. II, 185) formas heredadas del *habla pictórica*, mientras que el artista, más allá del dominio de la técnica, es característico inventar, innovar (Cfr. II, 185). De otra forma, el artesano atiende, preferentemente, la materia; el artista, la forma. Las virtudes del artesano son, ante todo, de la exterioridad, mecánicas, desalmadas, meramente técnicas, mediáticas. Las del artista son de la interioridad, creativas, llenas de alma, fines en sí mismas.

La labor artística —y propiamente la pictórica— nunca deja de ser un trabajo manual (Cfr. VII, 570), de tal manera que el artista realiza una reabsorción o superación conservadora del artesano que, "el artista es el que inventa las formas estéticas, pero las realiza como artífice" (VII, 571). No pueden separarse las funciones expresivas y ejecutivas del arte porque el arte no expresa una realidad previa, sino que "usa de los sentimientos ejecutivos como medios de expresión y merced a ello da a lo expresado el carácter de estarse ejecutando" (VI, 262). La prioridad es la invención de las ideas sobre su ejecución, el plano interno de la realidad es sustancial,

mientras que el externo es aparente, manifestativo (Cfr. II, 84). Para que surja la verdad estética debe de haber adecuación de lo *externo* y lo *interno*. No hay expresividad sin ejecutividad, y la ejecutividad se relaciona con fabricación, *poiesis*. Por eso, el artista no es tanto el que se expresa a sí mismo, como el que crea nuevos entes, “autor viene de ‘*auctor*’, el que aumenta” (III, 371). “[Así] la misión de aquél es inventar lo que no existe [...]. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente” (III, 371).

El artista debe tener la elegancia de desaparecer en cuanto autor de la obra concluida, es más, incluso en el proceso creativo, el artista se debe olvidar de sí mismo y de cualquier otro mundo que no sea el imaginario (Cfr. III, 413), un mundo interior que tiene elementos *inconscientes* en el sentido de fuera de la conciencia. Estos elementos tienen que ver con ese haz de apetitos, afanes e ilusiones que sorprenden al propio artista y que profundiza en ellos, “por eso el artista vive más en su obra que el intelectual” (VII, 571), carece de la distancia necesaria para la reflexión. Por eso, no suele ni tiene porque ser consciente ni intelectual; cuando reflexiona sobre su obra suele estar bastante descaminado y sus afirmaciones más que aclarar suelen confundir. Al artista le es propio el mutismo (Cfr. VIII, 491), la correspondencia entre expresar y callar, ya que lo que *dice* su lenguaje artístico no puede tener exacta correspondencia en el *decir* lingüístico. Ambos aspectos se revelan como resultado de la estructura propia de la creación artística y, por tanto, de sus límites; conocer dichos límites y ser coherente con ellos es sabiduría y autenticidad, como ocurre con el verdadero creador que “conoce los límites de su original verdad” (II, 729).

EL ESPECTADOR Y EL PLACER ESTÉTICO

Ortega no podía dejar de lado las relaciones existentes en el orbe poético que surgen entre creador y receptor. En sus escritos sobre Velázquez señala:

La obra es entonces formalmente un aparato de significar [...]. En ella lo que hacemos lo hacemos para que otro venga en noticia de algo que hay en nuestra intimidad (VIII, 490). [Los signos permiten] hacer externo lo interno, sin que deje de ser interno (II, 105).

Se trata de la función expresiva del arte, empero, para comprender el arte hay que aproximarse también a su función ejecutiva:

Hay, pues, que disponerse a ver el acto de resolverse a dar una pincelada como tal acto, esto es, 'actuando', en ejercicio, no en su resultado —el pigmento elegido—, que es ya materia inerte. Dicho en otra forma: de ver la pintura tenemos que retroceder a 'ver' el pintor pintando y, en la huella, resucitar el paso (VIII, 492).

Acercarse al aspecto constructivo de la labor artística: el cuadro acabado —como ἐντελέχεια, (*entelequia*)— y el cuadro haciéndose —como ἐνέργεια, (*enérgeia*). En este acercarse, se resalta un doble plano, de un lado, los elementos conscientes del autor, lo que éste pone; de otro el subsuelo de convenciones del que parte, y del que es en buena parte inconsciente, lo que supone. Los primeros, los denomina acciones propiamente humanas, es decir, aquéllas que están dotadas de inteligibilidad y de voluntad, tienen sentido para su agente (*Cfr.* VII, 207), entre ellas, el entendimiento

que el artista posee de su oficio, así como, su proyecto e idea de la obra a realizar. La *idea* que el artista elabora de la obra es lo que él quiere comunicar (Cfr. VIII, 493). Los elementos convencionales se realizan de manera mecánica. Y, es, precisamente, este segundo plano lo que complica la labor interpretativa:

Toda idea es pensada y todo cuadro es pintado desde ciertas suposiciones o convicciones tan básicas, tan de clavo pasado para el que pensó la idea o pintó el cuadro, que ni siquiera repara en ellas y por lo mismo no las introduce en su idea ni en su cuadro, no las hallamos allí puestas sino precisamente *supuestas* y como dejadas a la espalda (VII, 300-301).

A juicio de Ortega, todo decir es tanto deficiente —en la medida en que dice menos de lo que quiere—, puesto que deja entrever más de lo que se propone (Cfr. IX, 751). Las formas que el artista *pone* de un lado pueden quedarse cortas para expresar sus intenciones, a reserva de transparentan las formas que el artista *supone*. De esta manera, la recepción de la obra artística invita a la interpretación, a la hermenéutica (Cfr. IX, 752).

En ese sentido se explica que la impopularidad de los cuadros de Velázquez, en su tiempo, se debía a que se apreciaba lo que el cuadro representaba más que el cuadro mismo en tanto que pintura. Por eso, los espectadores creían estar ante cuadros sin acabar, mientras que el pintor en cada uno de ellos intentaba resolver un problema estético particular, insistiendo en el carácter de reflexividad del cuadro sobre sí mismo (Cfr. VIII, 635), es decir, atender el cuadro en sí mismo, y no lo que en él está representado. Para el espectador de su tiempo y para el de tiempos posteriores, su obra dificulta su comprensibilidad porque el receptor queda sólo ante sus cuadros, mientras él desaparece elegantemente (Cfr. VIII, 473). Sin embargo, el gusto artístico

cambia, de tal modo que, en un determinado momento el público comienza a considerar el cuadro de Velázquez como completo (Cfr. VII, 499).

Los cambios del gusto estético pueden darse por distintos motivos, si bien, deben ser relacionados con el repertorio de formas que domina en cada período de tiempo. Estos cambios remiten a una sensibilidad colectiva que el pensador, el escritor o el artista contribuyen a formar (Cfr. IV, 220), a los intelectuales y a los artistas corresponde la misión de orientar la vida colectiva. Mientras que la misión de las masas consiste en seguir a los mejores. La cuestión planteada es de suma importancia, pues al intervenir en el gusto artístico se interviene en la sensibilidad de la época y, por tanto, en el rumbo que puede tomar la vida colectiva. De forma más inmediata, a los mejores les cabe dirigir esa sensibilidad, siempre dentro de los límites propios de las formas de un determinado género. Además de las limitaciones estructurales que cada tipo de creación artística impone, existen estructuras específicas relativas a la polaridad estética: producción-recepción.

La relación creador-receptor tiene una doble dimensión: por una parte, el creador organiza en la obra artística un sistema de relaciones virtuales que a partir de ese momento comienza a vivir para el espectador. “El pintor crea bajo su pincel una cosa, organizando un sistema de relaciones espaciales y dándole puesto en él [al espacio]; entonces aquella cosa comienza a vivir para nosotros” (I, 487). La mente del espectador tiene que acomodarse (Cfr. VII, 462), para conseguir ver ese mundo virtual, irreal. El artista ha de introducir a los receptores en el orbe hermético de su obra. Ese sistema de relaciones se irá consolidando en el hermetismo de la obra de arte, y el más inmediato en la relación creador-receptor es el que se denomina *poder absorbente*, ya que se trata de la difícil tarea de atraer al espectador a este mundo nuevo e irreal. En un espacio imaginario en el que el espectador adopta una actitud de pura y receptiva contemplación (Cfr. II, 311), el artista debe conseguir sumergir al receptor en una “cuasi-realidad” (Cfr. III, 402), de suyo artificiosa y aislarlo “de su

horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario” (III, 409), lo que se conseguirá cuando la obra artística —independientemente de sus materiales—, se haya hecho necesaria (Cfr. II, 99). Así, se logra una *metamorfosis* espacio-intelectiva del espectador que proviene de la realidad externa a la obra artística, se interesa durante un tiempo, exclusivamente, por lo que pase en el interior de ese mundo irreal.

Lo anterior, son los matices del poder absorbente que debe tener la obra artística. Y el *acomodarse* del receptor supone una actitud de *dejarse llevar*, en esto consiste, básicamente, su colaboración o intervención. Si la obra artística no tiene la calidad suficiente por carecer de unidad interna, el receptor tiene que hacer un esfuerzo (Cfr. III, 544). En cambio, en la buena obra de arte, la metamorfosis es tan intensa que creador y receptor desde dentro de la irrealidad artística se olvidan de la realidad cotidiana que dejan fuera (Cfr. III, 411). Lo que se ha modificado en el tránsito o metamorfosis de lo real a lo irreal es lo propiamente humano del receptor, su alma:

Mientras estamos leyendo una novela egregia pueden seguir funcionando los mecanismos de nuestro cuerpo, pero eso que hemos llamado ‘nuestra vida’ queda literal y radicalmente suspendido. Nos sentimos dis-traídos de nuestro mundo y trasplantados al mundo imaginario de la novela (VII, 470).

Esta alteración de lo cotidiano es lo que lleva a alimentarnos de las “bocanadas de ensueño, vahos de leyenda” (II, 313), que es el arte y éste lo que procura es un descanso respecto a lo real cotidiano. Ortega y Gasset comenta que el cinematógrafo podría suscitar nuevas emociones (Cfr. III, 66), amén de sus posibilidades técnicas:

Me refiero a esas películas que condensan en breves momentos todo el proceso generativo de una planta. Entre la semilla que germina y la flor que se abre sobre

el tallo como corona de la perfección vegetal, transcurre en la Naturaleza demasiado tiempo. No vemos emanar la una de la otra (III, 66).

También al internarse el espectador en el mundo virtual del arte es cuando se producen los efectos estéticos siendo, el más general, el sentirse impregnado del ambiente de la obra artística (*Cfr.* III, 393).

La relación creador-receptor no concluye en la organización, por parte del creador, de un sistema de relaciones virtuales y, a partir de ese momento, dicho sistema comienza a vivir para el espectador. Esto es posible por las relaciones internas de la obra y al profundizar en la dimensión ejecutiva de la misma, la obra *haciéndose* supone un cierto grado de apertura. Ahora bien, ¿hasta dónde es posible la intervención del receptor? “Mas donde, propiamente hablando, la pintura existe es en las acciones que en esos materiales terminan, o bien en aquellas —contemplación, goce, análisis, lucro— que allí empiezan” (VIII, 489). Actividades estéticas, intelectivas e incluso económicas; la obra de arte vive aun cuando se emancipe de la dimensión propiamente estética porque se considera que la obra artística es un organismo hermético, es un organismo vivo y abierto, y no un mundo inerte y clausurado (*Cfr.* IV, 293). A reserva de las posibilidades de intervención del receptor están limitadas por el marco estructural creado por el artista:

[...] es creación, no sólo por parte del artista productor, sino también del contemplador. Una estética torpe nos ha habituado a reservar el nombre de artista para el que produce la obra, como si el que la goza adecuadamente no tuviese también que serlo. Producción y recepción son en arte operaciones recíprocas (II, 550).

Como ejemplo de la adecuación, de la integración, “el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana,

dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección” (III, 392), esto es, la ejecución sensitivo-intelectiva que permite la entelequia de dicha manzana. No hay adecuación si el receptor percibe un objeto de forma divergente al lugar que el artista ha ideado para él en el sistema de relaciones de la obra. Por otro lado, los creadores según su capacidad o su intención dejan al receptor mayor o menor posibilidad de intervenir. Un buen ejemplo de ello es Fiodor Mijailovich Dostoievski quien muestra los equívocos de sus personajes forzando al lector “a reconstruir entre vacilaciones y correcciones, temeroso siempre de haber errado, el perfil definitivo de estas mudables criaturas” (III, 402), aunque sería imposible juzgar si la reconstrucción ha sido correcta o no.

En función con la dirección sobre las mayorías que las aristocráticas minorías deben ejercer, los artistas tendrían un papel en la suscitación de sensibilidades estéticas colectivas. En este sentido, se comenta que, “los escritores van enseñando poco a poco al público, le van afinando la percepción y refinando el gusto” (III, 389). Entre las acciones que puede ejercer el receptor se encuentra la reviviscencia de las emociones del autor (*Cfr.* II, 106). El receptor se interna en el proceso constructivo de la obra reviviendo la propia ejecución de la obra artística, empero, también hay colaboración del receptor, cuando una obra artística después de contemplada, “suscite secundariamente en nosotros toda suerte de resonancias vitales. El simbolismo del *Quijote* no está en su interior, sino que es construido por nosotros desde fuera, reflexionando sobre nuestra lectura del libro” (III, 412-413).

Después de este análisis de las posibilidades de intervención que tiene el receptor en la obra artística, es necesario explicitar un tipo de intervención rigurosamente inadecuado que horroriza y preocupa a Ortega. Se trata de la tendencia que tienen las masas a escapar del control de los mejores en todos los ámbitos de actividad. Un comportamiento que le parece al tiempo temible e inevitable en ellas, puesto que el hombre-masa es “un hombre hermético, que no está abierto de verdad a ninguna

instancia superior" (IV, 131), como consecuencia se produce una alteración de planos, como las masas que deben estar subordinadas a los mejores y que deben permanecer en la sombra, limitándose a seguir los dictados de las minorías dirigentes se adelantan al primer plano social (Cfr. IV, 147). Creen, entonces, que están autorizadas a juzgar y a decidir (Cfr. IV, 188), en vez de limitarse a escuchar y ser orientadas, pretenden que sus "opiniones, apetitos, preferencias o gustos" (IV, 181), son buenos. No se trata de una intervención adecuada, sino incorrecta, ya que transgrede los planos objetivos de la realidad social. Él mismo considera que se trata de una nefasta tendencia presente en la sensibilidad integral de la época que le ha tocado vivir. Por eso, lo que ocurra en la dimensión colectiva del gusto le parece de suma importancia, y puede influir en otras esferas:

Este fenómeno mortal de insubordinación espiritual de las masas contra toda minoría eminente se manifiesta con tanta mayor exquisitez cuanto más nos alejamos de la zona política. Así el público de los espectáculos y conciertos se cree superior a todo dramaturgo, compositor o crítico, y se complace en cocear a unos y otros (III, 95).

La relación creador-receptor implica, por parte del primero, la creación de un sistema de relaciones virtuales y, por parte del segundo, la acomodación a dicho sistema. El ente artístico cobra vida y moviliza al espectador. En este *ir* del espectador se da el goce. Este esquema es decisivo en las consideraciones orteguianas respecto al placer estético.

El placer estético se centra dentro de la tríada que relaciona creador-obra-receptor. Y se requiere una actitud epistemológico-vital, la atención e inmersión en la irrealidad del arte es, entonces, cuando surge el verdadero placer estético. Se puede hablar de verdadero goce estético en el momento que se da la acomodación con la

realidad virtual, y de falso goce estético cuando no se da tal acomodación. En el punto que el receptor del mensaje estético se acomoda a un mundo virtual puede decirse que se ha trasladado a algo que está fuera de él, que durante un período de tiempo se ha hecho otro, se ha alienado sumergiéndose en el orbe hermético, ha transmigrado. La concepción orteguiana sobre el placer estético se acentúa en la diferenciación entre el mundo real y el mundo irreal. La especificidad del placer estético resulta del provisional abandono del mundo real, para sumergirse en el orbe hermético de la obra de arte:

Cuánto mejor considerar el arte como una aventura que sobreviene alguna que otra vez, muy raramente. Por lo pronto es una sorpresa. Vamos por la vida ocupados en nuestros asuntos, y de repente algo nos arrebató, nos saca de nuestro quicio, nos infunde un frenesí, nos arrastra, como el vendaval divino a los profetas, hacia una localidad extramundana. No hay arte sin éxtasis, en el sentido más riguroso de la palabra, que es *estar fuera de sí* (II, 442).

El falso goce estético tiene como común denominador la confusión de orbes de la realidad, quien goza no adecuadamente de la obra de arte, violenta el hermético e irreal orbe estético abriéndolo a aspectos de la vida cotidiana, de los que precisamente, el arte quiere huir:

Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte: en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades (III, 358).

Por ende, prefieren lo ordinario, lo corriente y vulgar, “se procura deliberadamente el convencionalismo [...] puro chafarrinón [...]. Porque es preciso que todo lo que pasa en la obra esté bien patente, que nada sea cuestión, nada problemático [...]. Por eso es lo consabido” (V, 250).

Ortega retoma estas consideraciones para analizar si los creadores o los receptores de un mensaje artístico atienden propiamente a ese mensaje yendo a las cosas mismas o si se distraen de él para volverse sobre sí mismos. En el primer caso se cumpliría la recomendación fenomenológica de *ir a las cosas mismas*, mientras que en el segundo no ocurre. El ejemplo más claro de ello, es la crítica a la obra romántica, tanto para el creador como para el receptor, hay una invitación por la que la persona disfruta de sí misma, en vez de disfrutar del objeto artístico (Cfr. III, 369). Otro caso consiste en la confusión del ámbito cotidiano con el artístico, y el objeto estético se convierte entonces en utilitario. Lo útil no permite al sujeto la suficiente distancia para la contemplación y, por tanto, tampoco para su consideración como realidad virtual. Asimismo, ni el realismo ni el naturalismo pueden provocar un auténtico goce estético, ya que el realismo no quiere salir del orbe real a otro irreal, se busca la ilusión de la apariencia (I, 375) y, a veces, no la ilusión, sino el ilusionismo de que se confundan lo real y lo irreal mediante la subordinación de lo virtual a lo cotidiano. A la obra de arte se le niega la autonomía porque su realización en tanto que irreal se encuentra subordinada a la copia de lo real. La intención artística —creadora y receptora—, no persigue la acomodación a la realidad virtual, sino que ésta se acomoda a lo real. Tampoco hay acomodación al orbe poético, cuando el objeto estético, de tiempos anteriores, es considerado de forma puramente arqueológica, esto es, cuando al no existir reviviscencia de él es atendido desde un punto de vista meramente erudito, externo (Cfr. III, 422).

Sólo es posible gozar de los objetos artísticos cuando se da esa “acomodación a lo virtual y transparente que constituye la sensibilidad artística” (III, 359). Debido a que

sólo hay tal acomodación cuando se produce la reviviscencia del arte puede concluirse que “arte, en su sentido más estricto, es siempre un arte actual. Su actualidad vivifica el pasado descubriendo en él formas afines y formas contrapuestas” (VIII, 615). El arte merece el nombre de arte, “es decir: que el arte del pasado es arte, en el pleno sentido del vocablo, en la medida que aún es presente, que aún fecunda e innova” (III, 422), cuando es *clásico*.

Dentro de esta teoría estética se refiere a la relación entre *placer estético* y *medios expresivos*, y se insiste en la autonomía del objeto estético, diciendo que:

El arte no es una obligación, sino placentero capricho: ninguna necesidad externa a la obra artística nos fuerza a ir a ella [...]. Si, pues, el arte no puede vivir apoyándose en una necesidad externa a él, tendrá que justificarse a sí mismo y por sí mismo. Esta justificación no puede ser más que una: causar placer. Y cada arte, para existir con plenitud, para ser un arte diferente de los demás, tiene que asegurar un placer que sólo él pueda dar. De esta suerte adquiere cada una de las artes interna justificación, haciéndose necesario, imprescindible, para engendrar un determinado placer (II, 324).

Lo que de la realidad ve cada arte no lo ve otro, cada arte es insustituible, una perspectiva sobre la realidad (*Cfr.* II, 19).

Se siente placer estético cuando la obra de arte inunda la fantasía con su carga de emociones (*Cfr.* I, 464), es una descarga de energía nerviosa, “la fruición estética es una súbita descarga de emociones alusivas” (I, 317). Podría preguntarse si esa referencia a emociones previas a la obra de arte propiamente dicha no remiten a un todavía no completamente hermético mundo del arte, esto es, ¿qué el arte no debe aludir a nada real, que debe ser un orbe puramente formal? No. La creación del arte como ámbito independiente hay que relacionarla con su carácter de irrealización, de metamorfosis de lo real en irreal. Por eso, la comprensión y el placer artísticos

consisten en el nuevo ser creado, “esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea” (III, 365). En su inmersión en ella, sin confusión con el ámbito de lo real, lo que permite comprender es “el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta” (III, 377). Recordar que lo real es la materia a la que el arte da forma mediante la irrealización:

Dentro de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos— con tal que todo ello quede, a la postre, desvirtuado y retenido en el interior del volumen novelesco, sin vigencia ejecutiva y última (III, 418). [Se cumple] el imperativo genérico del arte: la intrascendencia (III, 412).

Dicho de otro modo, en el ámbito de lo irreal artístico, la jerarquía de planos ha de subordinar lo real a la forma artística. El placer estético puede darse también en las *acciones* suscitadas por la obra artística. Es, especialmente notable, el goce de la interpretación del arte. Si el arte puede ser interpretado se debe a su estructural condición metafórica es el *estar* y *no estar*, al que tantas veces la satisfacción estética de moverse en “la divina y permanente metamorfosis en que todo arte consiste; generosa potencia que liberta” (VIII, 587), la oscilación entre el ser y el no ser, entre lo real y lo irreal.

El arte proporciona otra fuente de placer por cuanto la obra artística es un enigma delicioso que invita a “una faena de interpretación, canjeando sin cesar lo que vemos por su intención” (VIII, 492). Y es:

La obra de arte nos agrada con ese peculiar goce que llamamos estético por *parecernos* que nos hace patente la intimidad de las cosas, su realidad ejecutiva — frente a quien las otras noticias de la ciencia *parecen* meros esquemas, remotas alusiones, sombras y símbolos (VI, 256).

Es importante no olvidar que se encuentra ante una apariencia, ante un *como si*, que se le hace a la conciencia absolutamente presente. Esa apariencia no engaña, toda vez que se conoce su carácter irreal y que todas estas acciones se dan un refuerzo de la acomodación a lo virtual. Un imperativo expresado que dice: “El placer estético tiene que ser un placer inteligente” (III, 369).

EL CRÍTICO Y LAS MASAS

La crítica debe aclarar la obra de los artistas, esto es, hacerla comprensible (Cfr. VII, 513). Para eso hay que distanciarse de ella, el crítico en tanto que contemplador guarda una cierta distancia respecto a su objeto que le libre de subjetividades. *Desde fuera* de la obra artística intentará que su meditación sea lo más objetiva posible. Todo contemplador evita limitarse a dar cuenta de la mera exterioridad de algo, de la sola forma, por tanto sucede que se contempla algo sólo desde fuera convirtiendo lo contemplado en simple objeto (Cfr. IV, 402). Por eso se interna en la obra artística facilitando la reviviscencia hasta alcanzar la comprensión de aquello que le interesa, es decir, dentro y fuera deben ser integrados. Para elaborar un juicio fundamentado sobre la vida hay que instalarse en ella, contemplarla desde dentro (Cfr. IV, 161), de manera análoga en su *Pidiendo un Goethe desde dentro* (1932), aclara:

Cuando algo es sólo objeto, es sólo aspecto para otro y no realidad para sí. La vida no puede ser mero objeto porque consiste precisamente en su ejecución, en ser efectivamente vivida y hallarse siempre inconclusa, indeterminada. No tolera ser contemplada desde fuera: el ojo tiene que trasladarse a ella y *hacer de la realidad misma su punto de vista* (IV, 402).

Al estudiar la obra artística en sentido amplio —medios expresivos, espaciales y temporales—, hay que tener en cuenta la distinción entre los intelectuales y los artistas; los ámbitos de uno y otro son distintos, “lo que en el poeta está como sentimiento y como imagen tiene que estar en la crítica como concepto y teoría [...]. Mi intento es expresar con algún rigor en lenguaje de ideas lo que Baroja siente al vivir y al novelar” (II, 87).

Por lo tanto, el crítico después de profundizar *dentro* de la obra artística expone *fuera* de ella sus resultados con el medio expresivo que le es peculiar, los conceptos, las ideas y al hacerlo se distancia del ámbito en el que ha profundizado. Su reproche a Denis Diderot, la mezcla del literato con el crítico de arte (Cfr. I, 476), en el que ambas actividades tienden a confundirse y, por tanto, a oscurecerse. De igual modo desconfía de los artistas que quieren expresar en conceptos el sentido de su propia labor imaginativo-sentimental, “cuando un pintor se pone a ‘decir’, a teorizar sobre su arte, lo que nos comunica no suele tener apenas que ver con lo que él mismo hace” (VIII, 482). El artista sabe *hablar* artísticamente, no *decir* conceptualmente.

En el momento que la crítica se ocupa de artistas ya fallecidos, se convierte en ejercicio de historia entendida como técnica, porque el crítico tiene que reconstruir el subsuelo (Cfr. VIII, 494), de supuestos latentes en un tipo de artista-pintor, literato..., en cuya obra se concentra, no sólo su vida entera en tanto que individuo, sino incluso la de toda su época (Cfr. VIII, 497). El crítico tendrá que contemplar desde dentro del producto artístico, el conjunto de *formas* en las que la obra ha tenido lugar, los “supuestos, propósitos, preferencias y convenciones”¹²⁴ desde los que toda creación artística está realizada y de los que el propio artista es, a menudo, inconsciente. Los estilos o formas genéricas de los que ha partido y el estilo que como forma de desrealización personal y original algunos creadores llegan a forjar. El crítico tiene

¹²⁴ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, op. cit., p. 219.

que valorar el conjunto de influencias que sobre la obra operan y tiene que distinguir las coincidencias de las contaminaciones (Cfr. VIII, 471), que respecto a otros creadores puedan existir. En fin, la labor del crítico no es nada fácil y más cuando opera a la inversa del artista, puesto que parte de la obra ya hecha y tiene que conseguir resucitar la vida del artista y de la época, para verlos “ejecutándose, funcionando [dotándolos] de reviviscencia [y desvelando así] la auténtica realidad del cuadro” (VIII, 497), es posible que en algún momento el crítico siga pistas falsas (Cfr. II, 76), y se pierda. Ahora bien, si alcanza su propósito logra la milagrosa resurrección de la obra artística, no sólo porque logra hacerla entender, sino que ve las obras artísticas. “Mas si conseguimos verlas en su *statu nascendi* las renovamos y nos aparecen con la energía intacta que sus gracias tuvieron a la hora de estremecerse” (VIII, 506).

El arte opera con sentimientos e imágenes, tiene un carácter de expresión lo que hace que sus signos sean equívocos:

Por eso no basta con ver el signo, con contemplar el cuadro. Hay que interpretarlo, esto es: eliminar por imposibles todos los sentidos aparentes menos uno, que será el auténtico, el que tuvo para el pintor. Para esto es menester decidir cuál fue su intención (VII, 516).

Desvelar la intención es el objeto genérico de la crítica, “cuya misión primaria y esencial no es evaluar los méritos de una obra, sino definir su carácter” (II, 70), y, por ende, un único sentido auténtico.

El crítico ayuda al receptor con el mensaje artístico que, a veces, se siente perdido, sin saber la procedencia de la obra, sus propósitos y sus supuestos. “¡Cuántas veces una palabra sobre el libro que no está en el libro enciende dentro de éste, a nuestros ojos asombrados, inesperadas iluminaciones!” (III, 446). Si los trayectos recorridos

resultan fructíferos, el crítico logrará iluminar la obra artística y en este sentido “a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura” (I, 325). La tarea del crítico es pedagógica —propedéutica—, debe “enseñar a leer los libros, adaptando los ojos del lector a la intención del autor” (II, 77). No debe de pensarse que tal intención resulte siempre más o menos clara para el propio artista, ya que su intención forma parte de su sistema vital (Cfr. VII, 516), que él mismo puede no conocer en su integridad, debido al desconocimiento parcial de su propia e íntima vocación (Cfr. IV, 402). El crítico, en su tarea propedéutica, apoya al receptor a completar la obra dándole instrumentos de análisis, pues el artista desarticula la realidad para luego rearticular la irrealidad estética, en sentido análogo “la misión de la crítica es una desintegración de los elementos de la obra con el fin de potenciarlos, de llevarlos a un máximo crecimiento de modo que al releer el libro parezcan haberse multiplicado todas sus energías interiores.”¹²⁵

He ahí la relación desarticulación-rearticulación. El crítico no debe pretender cerrar las acciones que al propio receptor compete realizar, es decir, su personal recepción e interpretación de la obra; su peculiar desarticulación y rearticulación. Con esto se cumple el principio de que toda lectura —toda recepción de una obra de arte— es una colaboración (Cfr. II, 70), de la que a veces, incluso, está necesitando el autor (Cfr. II, 93).

Un tema que Ortega y Gasset apenas desarrolla es el análisis de cómo se dan los juicios de valor estético. En *Estética en el tranvía* se pregunta ¿cómo la mirada se acerca a la belleza?, y responde que en relación con el ser humano, se parte de la percepción del conjunto, para luego detenerse en aspectos concretos. El sujeto irá comparando con un modelo inconsciente que le servirá como exclusivo ideal (Cfr. II, 37). Esto tiene vínculo con un tipo de ordenación o jerarquía a la que denomina personal preferencia

¹²⁵ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, op. cit., p. 120.

(Cfr. II, 100), en ella se distingue otro tipo de ordenación o jerarquía que se basa en rasgos objetivos. En 1923, desarrolla una teoría de valor o estimativa, y diferencia entre un tipo de objetos a los que denomina valores, y las cosas en que pueden encarnarse. El valor es objetivo, atender a él o a una cosa que lo concreta es subjetivo:

La sentencia *de gustibus non disputandum* es un craso error. Supone que en el orbe de los 'gustos', es decir, de las valoraciones, no existen objetividades evidentes a las cuales poder referir en última sustancia nuestras disputas. La verdad es lo contrario: todo 'gusto' nuestro gusta un valor (las puras cosas no ofrecen posibilidad al gustar y disgustar), y todo valor es un objeto independiente de nuestros caprichos (VI, 332).

La misión de la crítica no es evaluar, sino orientar. Ortega formula, en ocasiones, juicios de valor estéticos e insinúa criterios para tales valoraciones. Dentro de esta valoración algunos puntos sirven como criterios, en primer lugar, puede aplicarse a las obras artísticas algo que vale para todo sujeto, a saber, que respecto a cada cual hay que medir "lo que es como realidad con lo que es como proyecto. 'Llega a ser el que eres'. He ahí el justo imperativo..." (II, 38), por la fidelidad del hombre a su vocación vital (Cfr. IV, 402). En consonancia, puede medirse la realización artística con la intención que le es previa (Cfr. II, 39). Por otra parte, en segundo lugar, el verdadero creador no repite, sino que innova, una obra artística será tanto más valiosa cuanto mayor novedad introduzca en el mundo. En tercer lugar, la calidad de una obra dependerá de su adecuación, a lo que se considera como sus rasgos centrales herméticos: construcción y retracción del irreal orbe estético sobre sí mismo, unidad interna, inmanencia, poder absorbente y densidad temática.

El gusto artístico puede redundar en el sesgo que tome la vida colectiva. Para ello se requiere la elaboración de *ideas* capaces de orientar a la colectividad. Las *ideas* son,

siempre, algo no inmediato en la conciencia del sujeto hasta que se convierten en creencias *en* las que se está. En este sentido, todas las actividades superiores como la inteligencia, el sentido moral o el gusto estético se hallan en el hombre prendidos con alfileres, como menciona Ortega. Por tanto, se da una gran distancia entre las ideas y las creencias, entre lo superior intelectual y lo inferior activo, entre los hombres que forjan ideas y los que se mueven siempre en la creencia.

Lo superior y lo inferior son, también, dos planos de la realidad entre los que debe existir jerarquía, en caso contrario, el cosmos vuelve al caos (*Cfr.* I, 19). Dos planos que mantienen relaciones objetivas en lo que refiere a la dicotomía ideas-creencias, clásico-popular, hombres elegantes-hombres vulgares. Esta última dicotomía (*Cfr.* III, 355), toma otra forma como minoría-masa. Se considera las masas como algo verdaderamente carente de humanidad, por más que estén integradas por seres humanos (*Cfr.* II, 722). En *España invertebrada* (1921), afirma que el hecho primario social no es la mera reunión de hombres, sino su organización como directores o dirigidos según su capacidad para lo uno o lo otro (*Cfr.* III, 94). Esta relación estructural debe realizarse, para lo que es necesario que cada polo de esta dicotomía acepte su puesto en una sociedad jerarquizada, cada uno tiene una misión diferenciada que “sobre la acción recíproca entre masa y minoría selecta” (III, 103), puede cumplir o no, resultando de ello un bien o un mal. Las actitudes de cada grupo son diversas, la masa es la forma contemporánea de lo popular —en sentido negativo— que se caracteriza por la propensión a abandonarse (*Cfr.* III, 396). La minoría selecta —es aristocrática en este sentido, y no por su genealogía— que su ideal de existencia es el control de sí misma. La masa vive confortablemente en los usos circundantes sin escapar del marco de lo utilitario. La minoría sobrante de vitalidad, puede entregarse a actividades superiores (*Cfr.* I, 393), y al tiempo se autoexige continuamente dominio de sí: “*noblesse oblige*” (VIII, 566), de ahí deriva la función de toda aristocracia, la ejemplaridad.

A juicio de Ortega, cuando estos planos de la realidad mantienen su natural jerarquía, la minoría selecta ejerce el *mando* sobre la mayoría, se traduce en el orden social. No hay que confundir el mando con la agresión. El mando adquiere siempre peso en la opinión pública, “mando significa prepotencia de una opinión; por tanto, de un espíritu, de que mando no es, a la postre, otra cosa que poder espiritual [...] vigencia de ciertas ideas” (IV, 233). La minoría selecta y, de forma privilegiada, quienes trabajan con las ideas tienen por misión “encontrar ideas con las cuales puedan los demás hombres vivir” (V, 266), su función es iluminadora, directiva. “Pero si de pronto una masa ingente de hombres adopta aquella idea y vibra con aquel sentimiento, entonces el área de la historia, la faz de los tiempos se tiñe de nuevo colorido” (VII, 289). Dependiendo de la radicalidad de las nuevas ideas puede llegar a producirse un nuevo tipo de hombre, un cambio de generaciones.

A él le parece que la época que está viviendo se produce un gran desorden debido a la interferencia, interinfluencia entre masa y minoría selecta, y ella está presidida por la insubordinación de las masas. La jerarquía natural entre ambos estratos se haya perturbada y no existe mando como ejercicio de la autoridad. Dentro de una concepción histórica, más amplia juzga la situación como un momento de historia descendente caracterizado porque “las masas no quieren ser masas, cada miembro de ellas se cree personalidad directora, y revolviéndose contra todo el que sobresale, descarga sobre él su odio, su necesidad y su envidia” (III, 92).

Este fenómeno tiene su correlato en el universo del arte. En *La deshumanización del arte* dice que en diversas épocas han existido “dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista” (III, 359), esto es, a la mayoría le resulta difícil acomodarse a la dimensión virtual, irreal del arte tal como se manifiesta cuando se irrita ante la dimensión de engaño, de farsa que presenta conscientemente el arte minoritario:

Probablemente, no. Si todo lo nuevo es impopular, hay, en cambio, cosas que lo siguen siendo aun llegadas a la vejez. Hay músicas, hay versos, cuadros, ideas científicas, actitudes morales, condenadas a conservar ante las muchedumbres una irremediable virginidad (II, 236).

Por otra parte, le parece dudoso que nada en la historia que sea popular pueda convertirse en clásico (III, 395), eso es difícil que ocurra, pues lo popular está apegado a su tiempo y a sus modas; sólo puede ser actual en su efímero presente, mientras que lo clásico logra mostrarse como actual en muy diversos tiempos. Además, lo popular incluye la tendencia a dejarse llevar, al descontrol, *v. gr.*, las obras de Félix Lope de Vega y la reacción que provocan en el público español, obras llenas de aventuras y peripecias en las que el público se deja arrebatar enardecido (*Cfr.* III, 397).

Lo que Ortega denomina *arte nuevo* se muestra como un arte para minorías, “será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico” (III, 359).¹²⁶ Este arte se presenta como un arte de aristocracia instintiva (*Cfr.* III, 355). ¿Cuál podría ser su punto débil? Rechazar en el arte nuevo su incapacidad para servir de articulación entre las ideas de los mejores y las masas, por ende, su inadecuación para vehicular ideas que pueden orientar a la colectividad, que pueden influir en la opinión y sensibilidad pública y, así, su nula contribución al orden social. Este arte nuevo divide tajantemente al público en dos grupos: los que lo entienden y los que no lo entienden y, a estos últimos, no les hace vibrar, sino más bien, enfurecerse resentidos. El repudio que la masa propina a los nuevos artistas es respuesta al desmesurado orgullo de los nuevos creadores que puede que tengan

¹²⁶ “Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística” (III, 359).

ideas, pero que ignoran que la razón, si quiere ejecutar el imperio de las ideas, no debe despreciar las potencias irracionales, sino domesticarlas (*Cfr.* VII, 346). La no relación de minorías selectas y masas queda potenciada por la radical escisión entre los que entienden y los que no entienden el nuevo arte, en buena parte, la insuficiencia peculiar del arte contemporáneo consiste en su pobreza intuitiva, en su desatención hacia los objetos del llamado mundo exterior.¹²⁷ Los primeros tienen capacidad para el dramatismo espiritual (*Cfr.* II, 731), y están aislados. Los segundos se aglomeran en estadios, enfatizando el carácter caótico de esa imagen. El nuevo arte peca de soberbia, el hermetismo constructivo que le era propio como obra de arte se convierte en tanto realidad social en perjudicial.

Pese a todo, a Ortega le queda una esperanza y reside en “el sentido para la belleza plástica, para la gracia del volumen y la dignidad del color” (II, 604), no se dan tanto en el arte nuevo como en aspectos de la vida cotidiana. Al prestar atención a estos hechos, muestra su voluntad de hacerse cargo de los problemas que su tiempo le plantea (*Cfr.* III, 566). Se exige a sí mismo un vital e intelectual imperativo de actualismo (*Cfr.* V, 179), que le haga vivir a la altura de los tiempos. “Es preciso reobrar contra la anarquía de los gustos que ha hecho descender gravemente el nivel de la sensibilidad europea” (II, 241), se trataría no sólo en el terreno puramente artístico de conseguir que fuera disminuyendo la distancia entre los que entienden y no entienden, los que disfrutan y los que no disfrutan de la actividad artística, de provocar a la gente para que sea capaz de acercarse, de mirar el arte.

¹²⁷ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, *op. cit.*, p. 246.

CONCLUSIONES

Durante toda su vida, José Ortega y Gasset se preocupó y se interesó por los asuntos del arte y de la estética. Escribió sobre estos temas en ensayos y textos breves, aunque, también, de otros de carácter más general, en los que dejó manifiestos otros ángulos de su pensamiento y reflexión filosóficos.

Es indispensable precisar que no es posible configurar, a partir de todas esas incursiones, un texto sistemático de estética, es más, él mismo nunca lo pretendió. Contrariamente, puede esbozarse cierta teoría estética, una aproximación específica a los problemas de esta disciplina y del arte, que si bien no posee una sistematización expositiva, goza de una coherencia teórica considerable y tiene indudable interés tanto en la trayectoria intelectual del autor, como en el tema central de la presente investigación y al trabajo realizado en torno a su pensamiento desde hace algunos años.

Su preocupación por el arte y la estética se expone en escritos de considerable relevancia: en 1914, cuando publica su *Ensayo de estética a manera de prólogo*; en 1925, año en que se edita como libro *La deshumanización del arte*.¹²⁸ Y, por último, en 1943, escribe su *Velázquez*, que luego se publicará en castellano, en 1950, en el volumen *Papeles sobre Velázquez y Goya*.¹²⁹ Unidos a los tres momentos decisivos en los que se

¹²⁸ *La deshumanización del arte*, cuya primera mitad aparece en las páginas de *El Sol* y también en el número de febrero del año anterior de *Revista de Occidente* (1924), sale su fundamental *Sobre el punto de vista en las artes*, artículo que considero central en el interés del filósofo.

¹²⁹ En 1943 publica en alemán un texto sobre *Velázquez*, que luego será recogido en *Papeles sobre Velázquez y Goya*. A ellos debe añadirse: *La reviviscencia de los cuadros* (1946), *Introducción a Velázquez* (1947), *Temas velazquinos*, publicado en la edición de 1954, y citado en los *Papeles e Introducción a Velázquez*.

ocupa del arte y de la estética, citaré otros, por ejemplo: *Poesía nueva y poesía vieja* (1906), inclusive el artículo *¿Una exposición Zuloaga?* (1910), y, sobre todo *Adán en el paraíso* (1910), *La estética del "Enano Gregorio el Botero"* (1911), y *Arte de este mundo y de otro* (1911).¹³⁰ Después, en 1925, *El arte en presente y en pretérito*¹³¹ y, ligado a él, el texto escrito en 1926, pero inédito hasta 1976, *La verdad no es sencilla*.

A lo largo de tantos años —el primer texto citado es de 1906, y los últimos, próximos a su muerte—, las ideas de Ortega en este dominio sufrieron cambios de diversa índole. Por ejemplo, en su artículo sobre Zuloaga, afirma la seriedad del arte, y en *La deshumanización del arte* apuesta por un cierto carácter lúdico que parece extenderse más allá del arte nuevo. Hay cambios, empero no incoherencias; por debajo de ese desarrollo y evolución existen ejes fundamentales.

Él mismo percibe la importancia y la grandeza del fenómeno cultural que está viviéndose en Europa, comprende el papel que la filosofía del arte está teniendo en el surgimiento del mundo contemporáneo, y aborda la ingente tarea de ofrecer la primicia a sus compatriotas mediante sus estudios, desde el conjunto de artículos publicados en *El Imparcial* en 1911, y reunidos bajo el título *Arte de este mundo y del otro* en que afirma la seriedad del arte, que no es ni juego ni actividad suntuaria, cuyo tema central es la exposición de una teoría próxima que explique la historia de la estética contemporánea que ha recibido el nombre de *formalismo*.

Ortega y Gasset expone con notable sencillez algunas de las teorías centrales de los formalistas, concretamente de Worringer¹³², hasta los últimos escritos sobre *Velázquez* que aparecen en 1954. Por otra parte, fomentó el interés por la información referente a las doctrinas estéticas más avanzadas, como *Conceptos fundamentales en la*

¹³⁰ Fue apareciendo en *El Imparcial*, en el verano de 1911.

¹³¹ Es una referencia explícita al arte nuevo español y concretamente a la Exposición de Artistas Ibéricos, que tuvo lugar ese mismo año en El Retiro.

¹³² Ortega conoce bien los libros de Worringer y hace referencia a dos: *La esencia del estilo gótico y Abstracción y naturaleza* (que denomina *Abstracción y simpatía*).

historia de arte de Wölfflin¹³³ y *El arte egipcio* de Worringer.¹³⁴ Así, el pensamiento de los formalistas no es para él una curiosidad erudita ni una ocupación coyuntural, es un aspecto fundamental de sus concepciones sobre estética y arte.

En *Adán en el paraíso*, aunque el punto de partida es la pintura de Zuloaga, pronto desborda los límites de lo que podría considerarse una crítica de arte y se pregunta por la condición propia del arte y de la pintura frente a otras actividades como la ciencia o la filosofía. La pintura —y podemos decir del arte en general— no puede ser una ilustración, un trasunto de entidades ideológicas, históricas, morales o metafísicas.

El arte responde a una necesidad que sólo él satisface y es, en este sentido, autónomo, hermético y no algo copiado de la realidad; ello conduce de inmediato a analizar las relaciones del arte con la realidad. En un artículo del año siguiente, *La estética del "Enano Gregorio el Botero"*, es el título del cuadro de Ignacio Zuloaga que analiza, en el cual los valores más interesantes son los que se enmarcan en el horizonte de lo visual y de lo pictórico. El análisis que hace del cuadro, es un análisis propio de la visualidad, en que se enfrenta a la figura y al paisaje bajo el modo en que están pintados, y aborda una cuestión que es central para toda teoría de la visualidad: *la tensión entre la representación y las formas artísticas, el modo de abordar la realidad representada*. La importancia que tiene este asunto se manifiesta de nuevo muchos años después, en 1947, en un curso sobre Velázquez —*Introducción a Velázquez*— que vuelve sobre él prácticamente en los mismos términos; su análisis de Caravaggio discurre por este camino.

En el *Ensayo de estética a manera de prólogo* se da un paso importante en la formulación de su pensamiento. Por una parte, profundiza las ideas anteriores y, al

¹³³ En 1924 aparece la primera edición en español, traducida del alemán por José Moreno Villa para la editorial Espasa-Calpe.

¹³⁴ En 1927 aparece la primera edición traducida al español y editada por *Revista de Occidente*. La segunda edición, en 1947, en *Revista de Occidente Argentina*, en su colección de libros de Arte y Estética.

menos hasta cierto punto, se independiza del formalismo; y por la otra, resuelve los temas que esta profundización suscita y sitúa la cuestión de la visualidad formulada, ahora, como *imagen artística*, en un terreno nuevo y prometedor.

Uno de los conceptos orteguianos centrales es el de la *ejecutividad*, y hace referencia a la realización del *yo* en el hacerse, por tanto, a la relación del *yo* con las cosas. Afirmando que lo más íntimo de cada hombre, propiamente su *yo*, no es un *yo* vacío, vuelto sobre sí mismo, sino un *yo* abierto, en relación con el mundo y, esto es lo más difícil de aprehender, porque cuando se intenta comprenderlo se convierte en algo distinto de lo que es, algo no ejecutándose ni verificándose ni siendo, sino como algo contemplado, visto o pensado desde fuera, se vuelve un ideal, una representación, una imagen, y deja de ser *yo*, *intimidad*.

Si bien, existe un tipo de imágenes que sino proporciona esa intimidad, ese *yo* ejecutándose realmente, si suministra, al menos, su apariencia, su ficción, y estas son las imágenes artísticas. En el análisis del *El Penseroso* es el ejemplo con el que va a avanzar hasta mostrar que el arte es, precisamente, esa forma que hace patente la intimidad de las cosas. Por consiguiente, el objeto de arte es un nuevo objeto que crea una *plena y absoluta presencia*.

El arte es ese lenguaje que, lejos de aludir a la intimidad, la ofrece, la presenta, y ésta es la causa del goce estético. No es, por tanto, reproducción de la objetividad que imágenes y conceptos no artísticos permiten, ni es reproducción de la objetividad de los objetos; las cosas que a través de imágenes y conceptos se alcanza es creación de una nueva objetividad y, con ella, de una nueva evidencia. Es éste el sentido último de la noción de arte, y no sólo en *La deshumanización del arte* y en otros escritos posteriores tendrá considerable importancia, el arte como irrealización o

desrealización. El tema tiene la suficiente importancia, amén de ser un concepto altamente significativo para la estética posterior.¹³⁵

El arte es, sobre todo y de modo esencial, *irrealización*, y así lo explica Ortega en los últimos párrafos del *Ensayo de estética a manera de prólogo*: “El arte es esencialmente *irrealización*.” Porque la esencia del arte es la creación de una nueva dimensión, que surge del rompimiento y aniquilación de los objetos reales, consecuentemente el arte tiene un doble sentido de irreal, primero es otra cosa distinta de lo real; y segundo esa cosa distinta y nueva es propiamente el objeto estético. El objeto estético lleva dentro de sí, la desintegración de la realidad.

Para Ortega, el impulso mental desde... hacia... que lo metafórico conlleva, alude de una manera muy clara a un proceso de desrealización. Dada la realidad de las cosas tomadas en un sentido estricto, metaforizar consiste ver en ellas otra realidad, en percibir la semejanza, la identidad que las une en otro mundo distinto del que primariamente partían. Pone el ejemplo del ciprés que un poeta levantino define como el espectro de una llama. La forma ciprés, la forma llama y la idea espectro coinciden en un lugar imaginario, *irreal*, que las conjuga de manera enriquecedora. Al ver la imagen del ciprés a través de la imagen de una llama, ambas imágenes se excluyen, porque son opacas y, sin embargo, también se compenetran, ya que hay una transparencia de la una a la otra. El nuevo objeto es el ciprés sentimental, que hace aparecer algo nuevo en el universo, lo ensancha; pues el arte crea cosas nuevas en el universo, que mete la realidad a una vorágine, toda vez que pone novedad en el mundo, lo aumenta ideal y realmente, con la posibilidad de embellecer las cosas ordinarias. El deleite que se consigue poco tiene que vislumbrar con el goce estético, ya que éste tiene que provocar la asistencia a ese torbellino en el que nacen realidades

¹³⁵ Concepto utilizado como fundamental por Nicolai Hartmann en la *Estética*, que escribe durante la Segunda Guerra Mundial, y publicada en 1953, tres años después de su muerte.

nuevas, como toda imagen da razón de esta posibilidad de traslación del sentido, desde un sentido que se toma en propiedad hacia un sentido figurado o metafórico.

El objetivo del proceso metaforizante es la creación de un nuevo objeto, luego la metáfora se esfuerza por romper los marcos de la realidad para llegar a las cosas en un estado fundente, en el que puedan recibir una nueva forma y estructura. Presenciar en la actividad metaforizadora la fuerza, el impulso básico del objeto artístico, hace del pensamiento orteguiano un precursor de la reflexión estética más actual desde Ricoeur a Gadamer, Derrida o Blumenberg.

En 1924, con el artículo *Sobre el punto de vista en las artes*, incursiona en la historia del arte como historia del modo de mirar; asimismo en este pequeño ensayo se intenta establecer una sintonización del desarrollo de la filosofía y del arte en cuanto experiencias del pensamiento, es decir, traza un paralelo entre la historia de la pintura y la historia de la filosofía. El pintor pinta las cosas, en seguida con sus sensaciones crea su idea, esto es, la atención del artista ha empezado fijándose en la realidad externa, después en lo subjetivo y por último en lo intrasubjetivo. Estos tres momentos son formas del mirar.

A Ortega lo que le inquieta es la ley que crea y unifica en un mismo impulso los valores pictóricos y los valores filosóficos. Cuando el pintor busca representar lo esencial, el filósofo pretende reflexionar sobre objetos fundamentales, hechos firmes y seguros sobre los que asentar un sistema de filosofía. En el siglo XVII, Descartes es la máxima autoridad filosófica, desaparecen las substancias plurales e independientes y aparece una sustancia vacía, “lo real para Descartes es el espacio, como para Velázquez el hueco” (IV, 457). Con Leibniz, las mónadas son ya sujetos y, su papel filosófico representa cada una de ellas un punto de vista. El progreso del subjetivismo se hace cada vez más radical y mientras los pintores fijan en los lienzos sensaciones puras, los filósofos reducen la realidad a sensaciones puras. En el momento que la necesidad de reconstruir el mundo y salir del subjetivismo se hace inexcusable; el

filósofo se retrae todavía más, el punto de vista pasa del ojo del pintor, de la retina, al interior del cerebro, al pensamiento, mientras que el filósofo se ocupa del contenido de la conciencia. Husserl y el idealismo fenomenológico serían las filosofías contemporáneas de artes surrealistas y cubistas. Y es en la fenomenología, en lo que Ortega llama *un objeto virtual* o *un objeto ideal* donde se detiene, y con él, el viaje retrospectivo para la recuperación de un pensamiento integral. Crear, pensamiento, filosofía, o arte, cualquier tipo de arte, nace de las mismas inquietudes, conduce a los mismos resultados.

Los escritos sobre arte y estética de 1924 y 1925, son escritos claves y que suponen una transformación considerable de los planteamientos, y es en atención a textos posteriores, no sólo de estos años —también de los últimos de su vida—, que introduce factores determinantes que ponen en juego otra vez, ahora con mayor ímpetu, la problemática de la irrealidad del arte, eje de la deshumanización del arte nuevo.

Ortega considera características del arte del siglo XIX su realismo y su naturalismo. Distingue en ellos uno de los motivos de su popularidad, pues el realismo y el naturalismo ponen en primer plano lo humano, al margen del placer estético, del conocer estético; ubica en la obra la vida cotidiana, el drama, el dolor, la alegría, las pasiones que en la cotidianidad se padecen. Éstos son los dos rasgos contra los que más enérgicamente reacciona el arte nuevo, preocupado por poner en pie un *arte artístico*, un arte vuelto a lo estético, que en cuanto tal, exige una atención y un conocimiento estético, artístico. En esta aproximación se entiende la deshumanización como esta reacción contra lo humano decimonónico, y en ello está la clave de la argumentación orteguiana. No obstante, hay que hacer algunas puntualizaciones. La primera y evidente es que rechaza la identificación de realismo

y naturalismo con el arte del siglo XIX.¹³⁶ Sin embargo, hay una segunda identificación que no suele ponerse en duda: realismo-naturalismo y popularidad, lo que tiene cierta importancia, puesto que la razón de la impopularidad del arte nuevo es su carácter no realista, abstracto, estético. Ortega trata no sólo de entender el *arte nuevo*, sino trata de defenderlo y, hasta en cierta medida, de verlo como suyo.

En *La deshumanización del arte* observa que el arte del siglo XX —frecuentemente contrapuesto al romanticismo—, maneja los conceptos realismo *versus* abstracción y popularidad *versus* elitismo. Así, el arte del siglo XIX es, en alguna medida, popular mas no todo el arte de ese siglo, aunque sea realista es, igualmente, popular, ni tampoco todo el arte popular es el realismo o el naturalismo del siglo XIX.¹³⁷ No es muy seguro que pueda establecerse una relación directa entre realismo y popularidad, y que el realismo haya sido el arte popular por excelencia del siglo XIX. Por otra parte, la reacción artística de comienzos del siglo XX es más radical y perceptible en las artes plásticas que en las literarias al poner en cuestión el lenguaje artístico hasta entonces empleado.

Las características del arte del siglo XX son la deshumanización, evitar las formas vivas, la autonomía de la obra de arte¹³⁸, su aspecto lúdico, su esencial ironía¹³⁹, eludir

¹³⁶ El arte del siglo XIX tuvo una evolución y configuración suficientemente compleja como para que se declare una insatisfacción por semejante identificación.

¹³⁷ En el siglo XIX, en el campo literario, las obras populares son los folletines. El folletín es una creación propia del ochocientos, que se apoya en condiciones nuevas: el desarrollo urbano, el auge del consumo y del comercio, el progreso del periodismo y de la industria impresora, etc. La popularidad del folletín es relativa o restringida, pues alcanza fundamentalmente a la clase media y clase media baja que tienen suficientes conocimientos para leer periódicos y novelas. La gran masa no lee folletines, no lo hará hasta que los medios de comunicación se desarrollen y se extiendan. Hasta qué punto el folletín es realista, es algo discutible; lo cierto es que hay un folletinista que, siendo realista, alcanza grandes niveles de calidad, Balzac. Lo que caracteriza al folletín son el exceso y el *kitsch*, ambos rasgos impropios del realismo, rasgos claramente estilísticos.

¹³⁸ “[...] a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte” (III, 360).

¹³⁹ “A principios del siglo XIX, un grupo de románticos alemanes dirigido por Schlegel proclamó la Ironía como la máxima categoría estética y por razones que coinciden con la nueva intención del arte” (III, 382). Y cuyo mejor ejemplo el de Marcel Duchamp, considerado como el teórico de arte y *provocateur* de vanguardia más importante del siglo XX.

*toda falsedad*¹⁴⁰ y, por último, la intrascendencia del arte. El artista crea *objetos irreales*, empero, esto no significa que se esté renunciando a la vida, a la realidad, a la razón vital. Lo que sucede es que la realidad humana del siglo XX es distinta de la realidad humana del siglo XIX. El arte nuevo lleva en sí una eliminación progresiva de los elementos humanos, y este proceso se encamina a que el contenido humano de la obra sea tan escaso, y se pueda percibir sólo por la sensibilidad artística. Lo que importa resaltar y rescatar es una nueva sensibilidad estética.¹⁴¹ Y llegar a la nota más genérica y característica de la nueva producción, la tendencia a deshumanizar el arte. En la deshumanización del arte, Ortega no advierte ni desea un arte puro, sino un arte donde el placer estético tiene que ser un placer inteligente. El arte tiene que ser siempre artístico y, por ende, siempre actual.

El arte es un proceso de *irrealización*, de *desrealización* cuyo resultado son las producciones artísticas; el arte es productor de formas. Esta idea reaparecerá una y otra vez en sus obras de manera enriquecida y matizada.

La estética orteguiana tiene dos aspectos fundamentales: por una parte su carácter creador y, por tanto, precursor, porque en torno del arte se desarrolla al hilo de la reflexión sobre problemas idénticos que la filosofía de su tiempo piensa y define, pero en este diálogo se percibe, además, los rasgos netamente originales que constituyen, hay verdaderas aportaciones en el modo de filosofar de una época, no sólo la suya, sino también la nuestra. Y citando a Mario Vargas Llosa: “Si hubiera sido francés, Ortega sería hoy tan conocido y leído como lo fue Sartre, cuya filosofía existencialista del *hombre en situación* anticipó —y expuso con mejor prosa— con su tesis del hombre y su circunstancia. Si hubiera sido inglés, sería otro Bertrand Russell, como él un gran pensador y al mismo tiempo un notable divulgador. Pero era sólo un

¹⁴⁰ “Y, por tanto, a una escrupulosa realización” (III, 360).

¹⁴¹ “Esta nueva sensibilidad no se da sólo en los creadores de arte, sino también en gente que es sólo público. Cuando he dicho que el arte nuevo es un arte para artistas, entendía por tales, no sólo los que producen este arte, sino los que tienen la capacidad de percibir valores puramente artísticos” (III, 364).

español, cuando la cultura de Cervantes, Quevedo y Góngora andaba por los sótanos —la imagen es suya— de las consideradas grandes culturas modernas. Hoy las cosas han cambiado, y las puertas de ese exclusivo club se abren para la pujante lengua que él enriqueció y actualizó tanto como lo harían, después, un Jorge Luis Borges o un Octavio Paz. Es hora de que la cultura de nuestro tiempo conozca y reconozca, por fin, como se merece, a José Ortega y Gasset.”¹⁴²

Y el otro aspecto por subrayar de la estética orteguiana es el sentido de la creatividad que bien expone en sus *Meditaciones del Quijote*, no se trata de una reflexión *a posteriori* sobre acontecimientos, no se trata de un poner orden a doctrinas y hechos acontecidos en la historia, sino que la originalidad y la riqueza de este punto de partida intelectual radica en que constituye un acto de escritura, puesto que se está ante un libro que se escribe para invitarnos a leer de otra manera la historia, toda vez que meditar sobre *El Quijote* es constituirse en lector, autodefinirse en la tarea de la lectura, buscarse en las páginas de Cervantes... y... encontrarse y reencontrarse, saberse leer en sus raíces. Leer en sus raíces es la tarea que así lo exige, la tarea que Ortega se propone no sólo en este libro auroral de su pensamiento, es una tarea estética en un sentido profundo, en el sentido que relaciona la palabra estética con el análisis de la pura creatividad.

Ahora, puede entenderse plenamente por qué se dice que el acto específicamente cultural es el acto creador, cuyas orientaciones están en esa actividad plenificadora: el pensar sobre la estética, el pensar sobre la creatividad viene a ser un comienzo.

En el campo del arte se analiza, principalmente, dos áreas: el proceso creativo y la obra de arte creada. Él mismo denomina *irrealización* a la operación en que reside la construcción del objeto artístico. El artista da forma a los elementos que encuentra en el mundo cotidiano, en el ámbito de lo real traspasándolos al ámbito de la

¹⁴² Mario Vargas Llosa, “Rescate liberal de Ortega y Gasset”, en *Letras Libres*, México, número 91, julio de 2006, p. 24.

contemplación, es decir, al ámbito de lo irreal, al mundo de los sentimientos. En *Adán en el paraíso* señala el paso necesario en la construcción del universo artístico, el arte tiene que desarticular la realidad para articular la forma estética.

La irrealización es un rasgo genérico del arte, sin embargo, las obras artísticas son fruto de la labor de artistas concretos; el esteta y el crítico deberán contribuir al esclarecimiento de la realidad. La misión de la crítica consiste en desvelar de entre los diversos sentidos que en la obra aparecen, el sentido auténtico, el sentido que tuvo para el artista, esto es, *su intención*. En esa forma se pasaría del esclarecimiento genérico de la actividad artística a la diafanización de la obra artística concreta, definir su carácter.

En cada una de las obras del artista no se trasluce sólo la intencionalidad explícita o implícita del autor, sino igualmente, la época que vive y la nación a la que pertenece. De esta manera cabe matizar que, según Ortega, el sentido de la obra no puede reducirse a las intenciones y formas explícitas que el artista ha querido acuñar en la obra. El crítico tendrá que estudiar el conjunto de formas heredadas en que la obra ha tenido lugar. Por tanto, el crítico, al analizar el todo que la obra artística ofrece, tendrá que realizar un proceso en dos tiempos: un análisis o desarticulación tras el que la obra artística es expuesta ante el receptor en todo su sentido, de que cada obra concreta no adquiere su íntegro sentido, sino en relación con el resto de la producción. Además, ese sentido se alcanza, el crítico tras profundizar *dentro* de la obra artística, expone *fuera* de ella sus resultados con el medio expresivo que le es peculiar, los conceptos, las ideas. La estructura de la crítica consiste en recorrer las distancias entre contemplar e interpretar, entre una pluralidad de incitaciones signícas y un único —o al menos principal—, sentido auténtico que coincidiría con la intención del autor.

El principal postulado estético es que la forma de irrealización propia del arte consiste en la construcción de universos herméticos, cerrados sobre sí mismos,

autónomos. *Una obra de arte debe ser una construcción hermética y viva; debe ser mundo, orbe, cuerpo, organismo y, en definitiva, un todo en el que las partes estén perfectamente conjuntadas entre sí.* Pese al hermetismo postulado para la obra de arte, su concepción anticipa uno de los rasgos característicos del arte moderno: su carácter de obra abierta, ya que la intención por parte de los artistas es que la obra permita la intervención del espectador, de que no alcance su completitud sin la intervención de éste.

La obra artística hermética puede vivificarse y enriquecerse mediante el aumento existencial, ejecutado por el espectador merced a las interpretaciones que de ella promueva. La obra de arte debe ser un mundo orgánico, vivo, no clausurado. La posibilidad de apertura de la obra artística debe enfrentar la relación entre creador y receptor. La relación creador-receptor tiene una doble dimensión; por una parte, el creador organiza en la obra artística un sistema de relaciones virtuales que, a partir de ese momento, comienza a vivir para el espectador y, por otra parte, la mente del espectador tiene que *acomodarse* para conseguir captar ese mundo virtual, irreal. El *acomodarse* del receptor supone una actitud de *dejarse llevar*. El orbe hermético de la obra debe tener el poder absorbente necesario para atraer al espectador a este mundo nuevo e irreal hasta aislarlo de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte imaginario.

Aunque también hay colaboración del receptor cuando una obra artística, después de contemplada, suscita una suerte de resonancias vitales, y la colaboración se hace especialmente gozosa en la acción que surge permite retornar del mundo preferentemente sentimental en el que se había quedado absorbido a otro más intelectual y distanciado. A la obra de arte le cabe vivir aun cuando se emancipe de la dimensión propiamente estética, porque Ortega hace ver, precisamente, que la obra artística es un organismo hermético, un organismo vivo y abierto y no un mundo inerte y clausurado.

A partir de lo expuesto, puede concluirse que el camino es una visión estética integral, fundada en la concepción orteguiana de estética y de arte, puesto que la forma de aproximarnos a la obra de arte es como un orbe hermético y vivo; un organismo donde todas las partes están perfectamente conjuntadas entre sí. Interpretar una obra de arte desde sí misma, crear una visión estética desde dentro, con todo el rigor que el proceso hermenéutico implica, estar abiertos a las más heterogéneas manifestaciones de la creación artística, a escuchar, ver, tocar aquello que la obra des-oculta, irrumpir en ese espacio-tiempo que la obra de arte funda e instaura y vivir dentro de esa intimidad que el arte abre es el verdadero *terminus ad quem* de la presente investigación.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ORTEGA Y GASSET

Las obras de Ortega se citan preferentemente por Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 1966-1983, 12 volúmenes.¹⁴³

Las referencias de los doce volúmenes de las *Obras completas* se introducen en el texto mediante el número de volumen en romano y el de la página en arábigo.

I, *Artículos* (1902-1913), *Vieja y nueva política* (1914), *Meditaciones del Quijote* (1914), *Artículos* (1915), *Personas, obras, cosas* (1916).

II, *El espectador I* (1916), *El espectador II* (1917), *El espectador III* (1921), *El espectador IV* (1925), *El espectador V* (1926), *El espectador VI* (1927), *El espectador VII* (1930), *El espectador VIII* (1934).

III, *Artículos* (1917-1920), *España invertebrada*, *Artículos* (1923), *El tema de nuestro tiempo* (1923), *Artículos* (1924), *Las Atlántidas* (1924), *Artículos* (1925), *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), *Artículos* (1926-1927), *Espíritu de la letra* (1927), *Mirabeau o el político* (1927).

IV, *Artículos* (1929), *Artículos* (1930), *La rebelión de las masas* (1930), *Misión de la universidad* (1930), *Artículos* (1931-1932), *Goethe desde dentro* (1932), *Artículos* (1930).

¹⁴³ Esta nueva edición de las *Obras completas* de José Ortega y Gasset, en diez volúmenes, son la mayor compilación de los textos del filósofo presentada hasta la fecha y es una edición de Tecnos. Los primeros seis volúmenes reúnen las obras que Ortega publicó; los cuatro tomos siguientes incorporan aquellos textos que quedaron inéditos a su muerte, escritos muy cercanamente a una versión definitiva, entre ellos varios libros. Para su edición, se ha trabajado sobre los manuscritos conservados en el Archivo de la Fundación José Ortega y Gasset. Actualmente esta edición se encuentra en proceso de publicación.

- V, *En torno a Galileo* (1933), *Artículos* (1934-1935), *Misión del bibliotecario* (1935), *Artículos* (1935-1937), *Ensimismamiento y alteración* (1939), *Ideas y creencias* (1940), *Artículos* (1940-1941), *Estudios sobre el amor* (1941).
- VI, *Historia como sistema*¹⁴⁴ y *del Imperio romano* (1941), *Teoría de Andalucía y otros ensayos* (1942), *Prólogos. Ensayo de estética a manera de prólogo. Introducción a una estimativa* (1914-1943).
- VII, *El hombre y la gente* (1950), *¿Qué es filosofía?*, *Idea del teatro*, *Goya*.
- VIII, *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, *Meditación del pueblo joven*, *Velázquez (Introducción a Velázquez)* 1943, 1947, 1954.
- IX, *Una interpretación de la historia universal*, *Meditación de Europa*, *Origen y epílogo de la filosofía*, *La caza y los toros*, *Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa*, *Vives–Goethe*, *Pasado y porvenir para el hombre actual* (1951-1954).
- X, *Artículos 1908-1914*, *Artículos 1915-1920*.
- XI, *Artículos 1922-1930*, *Artículos 1931-1933*, *La redención de las provincias y la decadencia nacional*, *Rectificación de la República*, *El estatuto catalán*.
- XII, *Unas lecciones de metafísica*, *Sobre la razón histórica* (1940, 1944), *Investigaciones psicológicas*.

TEXTOS NO INCLUIDOS EN LAS OBRAS COMPLETAS

ORTEGA Y GASSET, José, *¿Qué es conocimiento?*, (edición de Paulino Garagorri), *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, Madrid, 1984.

_____, *Epistolario completo Ortega–Unamuno*, (edición de Laureano Robles), El Arquero, Madrid, 1987.

_____, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, (edición de Valeriano Bozal), Austral, Madrid, 1987. Incluye dos textos: “*Sobre la crítica de arte*” y “*La verdad no es sencilla*.”

¹⁴⁴ En 1935, se publica *Historia como sistema*, en la edición inglesa *Philosophy and History*, en homenaje a Ernst Cassirer.

_____, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, (edición de E. Inman Fox), Castalia, Madrid, 1987.

_____, *Notas de trabajo. Epílogo...*, (edición de José Luis Molinuevo), Alianza Editorial, Madrid, 1994.

_____, *Meditación de nuestro tiempo. Las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928*, (edición de José Luis Molinuevo), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1996.

OBRAS SOBRE ORTEGA Y GASSET

ABELLÁN, José Luis, *Ortega y Gasset en la filosofía española*, Tecnos, Madrid, 1966.

_____, *Historia del pensamiento español*, Espasa Calpe, Madrid, 1996.

_____, *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.

ÁLVAREZ GÓMEZ, Mariano, *Unamuno y Ortega. La búsqueda azarosa de la verdad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

ARAYA, G., *Claves filosóficas para la comprensión de Ortega*, Gredos, Madrid, 1971.

BASAVE, Agustín, *Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Un bosquejo valorativo*, Editorial Jus, México, 1950.

BAYÓN, Julio, *Razón vital y dialéctica en Ortega*, Revista de Occidente, Madrid, 1972.

BOURRELL, Jean Paul, *Introducción a Ortega y Gasset*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972.

BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I y II, Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 2002.

CEREZO GALÁN, Pedro, *La voluntad de aventura. Aproximación crítica al pensamiento de Ortega y Gasset*, Ariel, Barcelona, 1984.

_____, *Ortega y Gasset. Antología*, Península, Barcelona, 1991.

- CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J., *Ortega y la cultura española*, Editorial Cincel, Madrid, 1985.
- DOMÍNGUEZ, Atilano, et. al., *El primado de la vida. Cultura, estética y política en Ortega y Gasset*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1997.
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo, *Ortega y el 98*, Rialp, Madrid, 1963.
- FERRATER MORA, José, *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, (traducción de Antonio Gómez Ramos), Paidós, Barcelona, 1996.
- GAOS, José, *Obras completas*, vol. IX, "Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América española", Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.
- _____, *Obras completas*, vol. X, "De Husserl, Heidegger y Ortega", Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999.
- GARAGORRI, Paulino, *Ortega. Una reforma de la filosofía*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- _____, *Unamuno, Ortega, Zubiri en la filosofía española*, Plenitud, Madrid, 1968.
- _____, *Introducción a Ortega*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- GIL VILLEGAS, Francisco, *Los profetas y el Mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- GRANELL MUÑIZ, Manuel, *Ortega y su filosofía*, Revista de Occidente, Madrid, 1960.
- HEIDEGGER, Martin, "El origen de la obra de arte", en *Caminos del bosque*, (traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte), Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Ortega y las artes visuales*, Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- LASAGA MEDINA, José, *Ortega y Gasset (1883-1955)*, Ediciones del Orto, Madrid, 1997.

- _____, *José Ortega y Gasset (1883-1955). Vida y filosofía*, Editorial Biblioteca Nueva. Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2003.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, *El pensamiento filosófico de Ortega y D' Ors*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972.
- MACHADO, Antonio, *Antología Poética*, Salvat Editores, Navarra, 1971.
- MARÍAS, Julián, *La escuela de Madrid*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.
- _____, *Ortega ante Goethe*, Taurus, Madrid, 1961.
- _____, *Filosofía española actual*, Espasa Calpe, Madrid, 1963.
- _____, *Acerca de Ortega*, Revista de Occidente, Madrid, 1971.
- _____, *Ortega. Circunstancia y vocación*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- _____, *Ortega. Las trayectorias*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- MARTÍN, Francisco, J., *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- MEDIN, Tzvi, *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- _____, *Entre la jerarquía y la liberación. Ortega y Gasset y Leopoldo Zea*, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- MOLINUEVO, José Luis, *El sentimiento estético de la vida. (Antología) José Ortega y Gasset*, Tecnos, Madrid, 1995.
- _____, *et. al., Ortega y la Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997.
- _____, *La vida alrededor. José Ortega y Gasset. Meditaciones para entender nuestro tiempo*, Ediciones Temas de hoy, Madrid, 1998.
- _____, *Para leer a Ortega*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- MORÁN, Gregorio, *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, *El sistema de Ortega y Gasset*, Alcalá, Madrid, 1968.

- NICOL, Eduardo, *El problema de la filosofía hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- ORRINGER, Nelson R., *Ortega y sus fuentes germánicas*, Gredos, Madrid, 1979.
- ORTEGA SPOTTORNO, José, *Los Ortega*, Taurus, Madrid, 2002.
- OSÉS GORRAIZ, Jesús María, *La sociología en Ortega y Gasset*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- PAZ, Octavio, *Obras completas*, vol. III, "Fundación y disidencia. Dominio hispánico", Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- PINO CAMPO, Luis Miguel, *La religión en Ortega y Gasset* Ediciones del Orto, Madrid, 2000.
- REGALADO GARCÍA, Antonio, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- RODRÍGUEZ HUÉSCAR, Antonio, *Con Ortega y otros escritos*, Taurus, Madrid, 1964.
- _____, *Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega*, Alianza, Madrid, 1985.
- _____, *Semblanza de Ortega*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- _____, *La innovación metafísica de Ortega*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- ROSSI, Alejandro, et. al., *José Ortega y Gasset*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- SALMERÓN, Fernando, *Las mocedades de Ortega y Gasset*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.
- SAN MARTÍN, Javier, *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*, Tecnos, Madrid, 1998.
- SÁNCHEZ CÁMARA, Ignacio, *La teoría de la minoría selecta en el pensamiento de Ortega y Gasset*, Tecnos, Madrid, 1986.

SILVER, Philip W., *Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset*, Alianza Universidad, Madrid, 1978.

VILLORO, Luis, *José Ortega y Gasset*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

WALGRAVE, J. H., *La filosofía de Ortega y Gasset*, Revista de Occidente, Madrid, 1965.

XIRAU, Ramón, *José Ortega y Gasset. Razón histórica, razón vital, Velázquez, Goya y otros temas*, Colegio Nacional, México, 1983.

ZAMORA BONILLA, Javier, *Ortega y Gasset*, Plaza & Janes, Barcelona, 2002.

ESTUDIOS SOBRE ORTEGA Y GASSET

ALONSO DACAL, Guillermina, *La idea de hombre en José Ortega y Gasset*, Tesis, Universidad La Salle, México, 1995.

_____, "Algunas ideas sobre el amor en José Ortega y Gasset", en *Revista Logos de la Facultad de Filosofía*, Universidad La Salle, México, número 81, septiembre-diciembre de 1999. pp. 57-94.

_____, "El hombre y su circunstancia", en *Revista Vera Humanitas de la Dirección de Humanidades*, Universidad La Salle, México, número 30, octubre de 2000. pp. 49-60.

_____, "La rebelión de las masas: pronóstico de una realidad desafiante", en *Revista de Estudios Ortegaianos*, Madrid, número 2, mayo de 2001. pp. 273-279.

_____, "Epílogo" a la obra de Juan Federico Arriola, *La libertad, la autoridad y el poder en el pensamiento filosófico de José Ortega y Gasset*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003. pp. 109-113.

HERNÁNDEZ SAAVEDRA, Miguel Ángel, "La ironía del arte", en *Revista de Estudios Ortegaianos*, Madrid, número 2, mayo de 2001. pp. 69-76.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo, *Índice de autores y conceptos de la obra de José Ortega y Gasset*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2000.

- HERRERA GUIDO, Rosario, "Ortega y Gasset: la rebelión de las masas como filosofía de la cultura", en *Revista Devenires*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, número 12, julio de 2005. pp. 134-152.
- LLERA, Luis de, "La deshumanización del arte, síntesis ejemplar del pensamiento y talante orteguiano", en *Revista de Estudios Ortegaianos*, Madrid, número 3, noviembre de 2001. pp. 113-127.
- ORRINGER, Nelson R., "Ortega, filósofo de la edad de plata", en *Revista de Estudios Ortegaianos*, Madrid, número 1, noviembre de 2000. pp. 95-111.
- SAN MARTÍN, Javier, "Los escritores del 98 en la configuración del pensamiento de Ortega", en *Revista Devenires*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, número 12, julio de 2005. pp. 113-133.
- SÁNCHEZ CÁMARA, Ignacio, "Ortega y Gasset y la filosofía de los valores", en *Revista de Estudios Ortegaianos*, Madrid, número 1, noviembre de 2000. pp. 159-170.
- TEJADA, Ricardo, "La metáfora del naufragio en Ortega y su pregnancia en algunos orteguianos" en *Revista de Estudios Ortegaianos*, Madrid, número 7, noviembre de 2003. pp. 139-172.
- VARGAS LLOSA, Mario, "Rescate liberal de Ortega y Gasset", en *Letras Libres*, México, número 91, julio de 2006. pp. 18-24.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS SOBRE ORTEGA Y GASSET

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. RECURSOS WEB DE AUTOR.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/MuestraRecursosWeb?portal=0&autor=2962>

FUNDACIÓN JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

<http://www.ortegaygasset.edu/>

ORTEGA Y GASSET. RAZÓN VITAL. RACIOVITALISMO.

<http://www.e-torredebabel.com/OrtegayGasset/OrtegayGasset.htm>, 2007

PROYECTO ENSAYO HISPÁNICO.

<http://www.ensayistas.org/>

<http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/ortega/>